म.ग्रं.सं., संग्रह शाखा, ठाणे.
विषय : निबंध
सं.क्र. : 3009



REFBK-0024011

सौंदर्यविचार

निबंध
3009

मुंबई मराठी साहित्य संघातर्फे
(इस्थेटिक्स सोसायटी, मुंबई, ह्यांच्या सहकार्याने)
दिनांक २० आणि २१ डिसेंबर १९८० रोजी झालेल्या
'गेल्या दशकातील मराठीतील सौंदर्यविचार'
ह्या परिसंवादात वाचलेल्या निबंधांचं संकलन.


REFBK-0024011

१९८३
मुंबई मराठी साहित्य संघ, मुंबई

प्रथमावृत्ती : मार्च १९८३
© १९८३, मुंबई मराठी साहित्य संघ

मांडणी : राजीव नाईक

वेष्टन : बाळ ठाकूर

किंमत : चाळीस रुपये

प्रकाशक
दाजी भाटवडेकर
प्रमुख कार्यवाह
मुंबई मराठी साहित्य संघ
डॉ० भालेराव मार्ग
मुंबई ४०० ००४

मुद्रक
प्र० पु० भागवत
मौज प्रिंटिंग ब्यूरो
खटाववाडी, गिरगाव
मुंबई ४०० ००४

अनुक्रम

निवेदन सात

कवितेचे सांगतेपण-करतेपण अशोक केळकर १

स्वायत्ततावाद मिलिंद मालशे १५

जीवनवाद वसंत पाटणकर २६

संगीत अशोक रानडे ३७

नाटक पुष्पा भावे ४१

चित्रपट अरुण खोपकर ४८

द० ग० गोडसे ह्यांची 'पोत'ची संकल्पना म० वा० धोंड ५५

मार्क्सवादी प्रवाह संदीप पेंडसे ६७

प्रभाकर पाध्ये यांची 'मुक्त प्रतिभेची संकल्पना' मे० पुं० रेगे ९८

परिशिष्टं

'प्रतिभे'संबंधी मे० पुं० रेगे प्रभाकर पाध्ये १०७

मराठीतील अक्षर-सौंदर्याचा विचार र० कृ० जोशी १३७

लेखकांचा परिचय १४७

निवेदन

मुंबई मराठी साहित्य संघातर्फे, ईस्थेटिक सोसायटी, मुंबई, ह्यांच्या सहकार्याने दिनांक २० आणि २१ डिसेंबर १९८० रोजी 'गेल्या दशकातील मराठीतील सौंदर्यविचार' ह्या विषयावर एक परिसंवाद भरवण्यात आला होता. ह्या परिसंवादात वाचले गेलेले निबंध प्रस्तुत ग्रंथात संकलित केले गेले आहेत.

गेल्या दशकाच्या सुरुवातीला डॉ० रा० भा० पाटणकर ह्यांचं 'सौंदर्यमीमांसा' हे पुस्तक प्रसिद्ध झाल्यानंतर मराठीतील सौंदर्यशास्त्राच्या मीमांसेतील एक नवा टप्पा सुरू झाला असं मानता येईल. परंतु त्यानंतर मराठीत झालेल्या सौंदर्यविचाराबद्दल बोलतानाही थोडं मागे, थोड पुढे पहावंच लागतं. उदाहरणार्थ, श्री० द० ग० गोडसे ह्यांच्या भूमिकेचा एकत्रित विचार करायचा तर १९६२ पर्यंत ('पोत'चं प्रकाशनवर्ष) मागे जावं लागतं, स्वायत्ततावादाचा विचार करताना मर्ढेकरांकडे वळून पहावं लागतं, चित्रपटाबाबतच्या सौंदर्यविचाराच्या बाबतीत तर पुढेच नजर ठेवावी लागते—काय होऊ शकेल, काय व्हावं अशा तऱ्हेचा विचारच इथे शक्य होतो. 'मराठीतील' सौंदर्यविचारच जरी इथे प्रामुख्याने अभिप्रेत असला, तरी अलीकडेच मराठीमधे येऊ घातलेल्या घटितार्थशास्त्र(फिनॉमिनलॉजी)सारख्या प्रवाहाच्या चर्चेकरता इंग्रजीकडेही वळावं लागतंच. म्हणून परिसंवादाचं शीर्षक जरी 'गेल्या दशकातील मराठीतील सौंदर्यविचार' हे असलं तरी निबंधांमधून केवळ 'गेल्या दशकातील' आणि फक्त 'मराठीतील'च सौंदर्यविचार चर्चिलेला नाही, आणि म्हणूनच ह्या संकलनाला 'सौंदर्यविचार' असं संबोधलं आहे.

सहा

प्रस्तुत ग्रंथातील श्री० अशोक केळकर ह्यांच्या निबंधात सौंदर्यमीमांसेच्या क्षेत्रात ज्या भूमिका घेतल्या जातात त्यांचं आरेखन आणि विश्लेषण केलेलं आढळेल. मराठी सौंदर्यविचारात प्रामुख्याने घेतल्या/चर्चिल्या जाणाऱ्या स्वायत्ततावाद आणि जीवनवाद ह्या भूमिकांवर अनुक्रमे श्री० मिलिंद मालशे आणि श्री० वसंत पाटणकर ह्यांचे निबंध आहेत. सौंदर्यमीमांसा केवळ सैद्धांतिक पातळीवर न राहता, तिचे प्रत्यक्ष कला-व्यवहाराशी आणि समीक्षाव्यवहाराशी असलेले संबंध स्पष्ट व्हावेत, कलापरीक्षणं आणि कलाविष्कार ह्यांतून काही वेगळा सौंदर्यविचार झालेला आहे का (जो सैद्धांतिक स्वरूपात मांडला गेलेला नाही/मांडला जाण्याची शक्यताच कमी आहे) ते पहावं म्हणून 'काही वाङ्मयेतर कलांच्या सौंदर्यविचारा'वर काही निबंध आयोजले होते. (सौंदर्यचर्चेत वाङ्मयावर अतिरिक्त भर दिला जाऊ नये, अन्य कलांचाही विचार व्हावा; असा उद्देश ह्यामागे होता.) हे निबंध असे : संगीत : श्री० अशोक रानडे, नाटक : श्रीमती पुष्पा भावे, चित्रपट : श्री० अरुण खोपकर. प्रत्यक्ष परिसंवादात न वाचलेला श्री० र० कृ० जोशी ह्यांचा सुलेखन/मुद्राक्षरलेखनकलेवरचा निबंधही परिशिष्टात समाविष्ट केला आहे. घटितार्थशास्त्रीय प्रवाहावर श्री० गंगाधर पाटील ह्यांनी निबंध वाचला, तर मार्क्सवादी प्रवाहावर श्री० संदीप पेंडसे ह्यांचा निबंध आहे. शिवाय 'श्री० प्रभाकर पाध्ये ह्यांची सौंदर्यमीमांसा' ह्यावर श्री. मे० पुं० रेगे ह्यांचा आणि 'श्री० द० ग० गोडसे ह्यांची कलामीमांसा' ह्यावर श्री० नाना जोशी आणि श्री० म० वा० धोंड असे तीन निबंधही आयोजले होते. श्री० गोडसे ह्यांनी आपले सिद्धांत सोदाहरण मांडले आहेत. त्यांच्या उदाहरणांची स्वतंत्र दखल घेतली जाणं आवश्यक आहे. त्यांनी घेतलेल्या चित्र, शिल्प, वाङ्मय इत्यादी कलाक्षेत्रांतील उदाहरणांपैकी निदान वाङ्मयातल्या उदाहरणांची तरी चिकित्सा व्हावी, म्हणून श्री० म० वा० धोंड ह्यांना निबंध वाचायची खास विनंती केली. परिशिष्टामध्ये श्री० प्रभाकर पाध्ये ह्यांचं त्यांच्या सौंदर्यमीमांसेवर वाचल्या गेलेल्या निबंधाला दिलेलं उत्तरही समाविष्ट केलं आहे.

मात्र ह्यांपैकी श्री० नाना जोशी आणि श्री० गंगाधर पाटील ह्यांचे निबंध ह्या संकलनात प्रसिद्ध होऊ शकले नाहीत ह्याबद्दल फार दिलगीर आहोत. ह्यामुळे संकलन अपुरं राहिलं आहे; पण पुस्तकप्रसिद्धी आणखी पुढं ढकलणंही प्रशस्त वाटलं नाही.

ह्या पुस्तकाच्या प्रकाशनासाठी इस्थेटिक असोसिएशन, पुणे, ह्या संस्थेने रु. ६२५ देणगीदाखल दिले ह्याबद्दल साहित्य संघाच्या वतीने आभार मानतो. मौजेचे भागवत बंधू, सर्व कर्मचारी आणि श्री० गुरुनाथ सामंत ह्यांचेही पुस्तक-निर्मितीमधल्या सहकार्याबद्दल आभार.

तीन सत्रांचे अध्यक्ष सर्वश्री डॉ० रा० भा० पाटणकर, ज्ञानेश्वर नाडकर्णी आणि प्रभाकर पाध्ये ह्यांचे आम्ही आभारी आहोत. त्याचप्रमाणे परिसंवादात सहभाग

घेऊन सहकार्य दिल्याबद्दल तसंच ह्या संकलनासाठी निबंध उपलब्ध करून दिल्याबद्दल सर्व लेखकांचे, आणि सहभागी श्रोत्यांचेही, मनःपूर्वक आभार!

राजीव नाईक
विलास ढवळे
वसुधा अंबिये
परिसंवाद आयोजक

मुंबई
२६ जॅन्युअरी १९८३

कवितेचे सांगतेपण – करतेपण

अशोक रा० केळकर



कवितेच्या असतेपणाकडून सांगतेपणाकडे

आर्चिबॉल्ड मक्लीश हा अमेरिकन कवी जेव्हा म्हणतो की, 'A poem should not mean but be' तेव्हा कवितेचे असतेपण आणि कवितेचे सांगतेपण यांत एक दुजाभाव गृहीत धरलेला आहे. अर्थकारणाच्या अभ्यासकांमध्ये एक म्हण आहे : 'Money is what money does.' कवितेचे तसे नाही : कविता आपल्याला कळायच्या आत ती आपल्यावर काहीतरी परिणाम करते, आणि कविता आपल्याला काहीतरी करायच्या आत ती आपल्याला भावते. हे सगळे जाणवले, हा दुजाभाव लक्षात आला, म्हणजे आपल्याला कविता आणि चित्र, संगीत इत्यादी साहित्येतर कलाकृती ह्यांच्यामधले साम्य जाणवू लागते.

परंतु कधी कधी आपण कवितेबद्दल अगदी उलट दिशेने विचार करू लागतो. चित्रामधल्या फळांच्या वर पक्ष्यांनी टोचे मारले, तर आपल्याला गंमत आणि कौतुक वाटेल; पण त्या फळावर एखादा माणूस दात चालवू लागला तर आपण त्याला मूर्खात काढू. पण कवितेच्या बाबतीत एखाद्या माणसाची फसगत झाली तर? एखाद्या मुलीला एका परिचित मुलाने आपण लिहिलेली एक प्रेमकविता वाचायला म्हणून दिली आणि ती मुलगी त्या कवितेला प्रेमपत्र समजून चालली तर? तर आपण ही स्वाभाविक फसगत आहे असे म्हणू. किंबहुना आपण ही फसगत नसून त्या मुलीची चतुराई आहे असे देखील समजू! म्हणजे आपल्याला कवितेचा व्यवहार आणि साहित्येतर भाषिक देवघेव यांच्यामधले साम्य जाणवू लागते.

कवितेची व्याख्या करताना अडचणी का येतात याचा आता आपल्याला अंदाज येईल. अशी व्याख्या सर्वांगीण केली तर ती सर्वमान्य होणे दुरापास्त, सर्वमान्य करण्याचा प्रयत्न केला तर ती ढोबळ न ठरणे कठीण. मग आपण तत्त्वज्ञाला शोभेलशा वैतागाने म्हणू की कविता ही जात्या वादग्रस्त संकल्पना आहे, कविता-कवितांमध्ये आपण सामान्य लक्षणे किंवा जातिसाम्य शोधत न बसता फार तर कुलसाम्य शोधण्यात समाधान मानावे हे बरे.

आणखी सावधगिरी म्हणून आपण तत्त्वज्ञाला शोभेलशा काटेकोरपणे म्हणू की कविता ही कवितेचे पाठ्य म्हणून, तिची भाषिक रचना म्हणून वेगळी आणि कविता ही कलाकृती म्हणून, शैलीने युक्त अशी कलावस्तू म्हणून वेगळी. आपण कविता ऐकतो किंवा वाचतो तेव्हा प्रथम पाठ्य हस्तगत करतो. आपल्याला काव्याची जाण असली तर पाठ्याकडून कलावस्तू चिन्हित केली जाते, नाही तर फक्त पाठ्यच आपल्या हाती येते. कलावस्तूकडून त्याहीपलीकडे आणखी काही चिन्हित होते का? पण हा प्रश्न विचारण्यात आपण तत्त्वज्ञाला शोभणार नाही अशी घाई केली, कारण तोच तर वादविषय आहे! निदान वादविषयांपैकी एक आहे.

असे काही वादविषय लक्षात घेतले तर कविता आणि काव्य ह्यांच्या संबंधात काही भूमिका ठळकपणे आपल्याला जाणवू लागतात.

ज्यांना कविता आणि साहित्येतर कलाकृती ह्यांच्यामधले साम्य विशेषपणे जाणवते, ते म्हणू लागतात :

(१) (क) कवितेने आनंदापुरते असावे, म्हणजेच ती आस्वाद्य असावी.

ह्यांना आपण सोयीसाठी आनंदवादी म्हणू. ह्याच्या उलट ज्यांना कविता आणि साहित्येतर भाषिक कृती ह्यांच्यामधले साम्य विशेषपणे जाणवते, ते म्हणू लागतात :

(२) (क) कवितेने सांगण्यापुरते असावे, म्हणजेच ती संज्ञापनक्षम असावी.

ह्यांना आपण आशयवादी म्हणू. त्यांना कवितेत समोरच्या व्यक्तीला काही सांगण्याची क्षमता हवी असते. काही असेही निघतात, की जे सुरुवात आनंदवादी भूमिकेपासून करतात, पण ज्यांना जाणवते की कवितेच्या श्रोत्यांना–वाचकांना कितीही सावध केले तरी ते कवितेतल्या फळावर शेवटी दात चालवतातच, एवढेच नव्हे, तर ज्यांना हेही जाणवते की कवितेपासून मिळणारा आनंद हा अखेर अकल्पित लाभ आहे. त्या आनंदामागे कवीने किंवा श्रोत्याने-वाचकाने धावणे हे फारसे शहाणपणाचे ठरत नाही. ते मग मूळ भूमिकेपासून थोडे ढळतात, मागे येतात आणि म्हणू लागतात :

(३) (क) कवितेने सांगू नये, फक्त असावे, म्हणजेच ती स्वायत्तताक्षम असावी, तिला एक आपले म्हणून रूप असावे.

कवितेचे असणे हे असणे म्हणूनच सार्थक आहे, असा हा दावा आहे— स्वयंपूर्णतेवर याप्रमाणे जोर देणे म्हणजे रूपावर लक्ष केंद्रित करणे. म्हणून ही

तिसरी भूमिका घेणाऱ्यांना आपण रूपवादी म्हणू. आता काही असेही निघतात की जे सुरुवात आशयवादी भूमिकेपासून करतात, पण ज्यांना जाणवते की कविता सांगण्यापुरती रहात नाही. कवितेची प्रतीती हा जगण्याच्या अनुभवाचाच एक भाग बनतो. ते मग मूळ आशयवादी भूमिकेला मुरड घालतात आणि म्हणू लागतात :

(४) (क) कवितेने सांगण्यासाठी असावे, म्हणजेच ती जीवमान असावी, कविताव्यवहार हा जगण्याचाच एक भाग असावा.

कविताव्यवहार म्हणजे कवितानिर्मिती आणि कविताप्रतीती. कवितेने असावे, अगदी जिवंत असावे, कारण मग तिला अधिक सांगता येते, अधिक परिणामकारकतेने, अधिक खोलवर जाऊन सांगता येते. मात्र कवितेने जर काही सांगायचे नसेल तर तिने असायचे कशाला? ही भूमिका घेणाऱ्यांना आपण जीवनवादी म्हणू. पहिल्या भूमिकेतून तिसरी निघते आणि दुसऱ्या भूमिकेतून चौथी. पण काही असेही निघतात की ते कवितेचा शोध इथे थांबवत नाहीत. हिंदीभाषी साहित्यिक कमलेश्वर एकदा म्हणाले होते, "लेखक की दो शक्तियाँ हैं. एक कुछ कहना, दूसरी कुछ नहीं कहना." ह्यातून पाचवी भूमिका उभी राहते. आनंदवादी किंवा रूपवादी समजतात त्याप्रमाणे हे कवितेच्या शब्दांना लुटुपुटीची, खेळातली नाणी समजत नाहीत. आशयवादी किंवा जीवनवादी समजतात त्याप्रमाणे हे कविताव्यवहाराला केवळ रोखठोक व्यवहार समजत नाहीत. त्यांना असेही जाणवू लागते की कविता ही कविता आहे की नाही ह्या प्रश्नाचे उत्तर आनंदवादी किंवा रूपवादी ह्यांच्याजवळच मिळण्याची शक्यता आहे, उलट कविता ही थोर कविता आहे की नाही ह्या प्रश्नाचे उत्तर आशयवादी किंवा जीवनवादी ह्यांच्याजवळच मिळायची शक्यता आहे. त्यांना पुढे हेही लक्षात येते की पहिल्या भूमिकेपासून तिसऱ्या भूमिकेपर्यंत हटण्यात किंवा दुसऱ्या भूमिकेपासून चवथ्या भूमिकेपर्यंत हटण्यात काही माघार नसून ही सर्व कवितेच्या दुहेरीपणापुढे यशस्वी माघार आहे. ह्या लोकांचे म्हणणे थोडक्यात सांगायचे म्हणजे :

(५) (क) कवितेने सांगून असावे, म्हणजेच तिला आपले म्हणून जे रूप असते ते जितके तिच्या माध्यमाचे असते तितकेच ते तिच्या आशयाचे असते.

म्हणजे असे की कवितेने जर सांगितले नाही तर तिला असता कसे येईल? निराळ्या शब्दांत म्हणायचे तर कवितेने असण्यासाठी सांगावे. त्यापुढे कवितेने कशासाठी असावे असा प्रश्न उपस्थित होत नाही. रूपवाद्यांप्रमाणेच हे कवितेला स्वायत्त, स्वयंसार्थ समजतात. कवितेची प्रतिष्ठा स्वयंसिद्ध मानतात. ही पाचवी भूमिका म्हणजे दोन्ही डगरींवर हात ठेवण्याचा प्रकार नाही. पहिल्या चार भूमिका जेवढ्या स्वतंत्र आहेत तेवढीच ही स्वतंत्र भूमिका आहे. हिला आपण आशयरूपवादी भूमिका म्हणू. कविता आशयापाशी थांबत नाही, तर ती आशयाच्या रूपाचा शोध घेते असे ह्या भूमिकेचे स्वतःचे गृहीतक आहे.

कवितेच्या असतेपणाकडून तिच्या सांगतेपणाकडे आपण आलो. पुढच्या मुक्कामावर जायच्या अगोदर दोन स्पष्टीकरणे देऊन ठेवलेली बरी. पहिले म्हणजे : आनंदवादी, आशयवादी, जीवनवादी ह्या संज्ञा मराठीत रूढ असल्या तरी त्या बहुधा काटेकोरपणे वापरल्या जात नाहीत. इथे मात्र त्यांना मी काही निश्चित अर्थ द्यायची कोशीस केली आहे. त्यांना मी दिलेला अर्थ आणि त्या त्या संज्ञांचा तुम्हाला परिचित असलेला अर्थ जर जुळत नसला तर माझी लेबले खुशाल सोडून बाजूला टाका आणि सरळ पहिली, दुसरी, तिसरी, चवथी, आणि पाचवी भूमिका असे म्हणत जा. माझी लेबले म्हणजे केवळ स्मरणशक्तीला ताण कमी बसावा एवढ्यापुरती केलेली तरतूद समजावी. दुसरे स्पष्टीकरण म्हणजे : कवितेच्या स्वरूपाबद्दल जेवढ्या म्हणून भूमिका घेणे शक्य आहे त्या या पाचांपैकी एका गटात बसतात. हे पाच विंदू नसून ही पाच वर्तुळे आहेत. उदाहरणार्थ, विविध आनंदवादी घेतले तर इतर मुद्द्यांवर त्यांचे एकमत असेलच असे नाही. उदाहरणार्थ, ते लौकिकतासापेक्षवादी असू शकतील किंवा लौकिकतानिरपेक्षवादी असू शकतील. ह्या नव्या विभागणीचा पाठपुरावा केला तर पाच दुणे दहा भूमिका मानाव्या लागतील. काव्यमीमांसेत जे अनेक भूमिकांचे जंगल आहे त्यातून आपण ही केवळ एक वाट शोधून काढली आहे इतकेच. आपण सध्या ह्या पाच भूमिकांच्या व्यवस्थेपुरता जरी विचार केला तरी बरीच संगती लागू शकते हे मला आता दाखवायचे आहे.

कवितेचे सांगतेपण

कवितेची भाषा आणि सामान्य व्यवहाराची भाषा ह्यांच्यामध्ये फरक पडतो हे उघड आहे. ह्याला अपवाद नाही—एखाद्या कवितेची भाषा अगदी साधी असणे हा देखील अपवाद मानता येणार नाही. (अशी साध्या भाषेतली कविता रोजच्या गद्य भाषेसारखी बोलून किंवा लिहून ऐकावी किंवा वाचावी म्हणजे हा अपवाद कसा नाही हे स्पष्ट होईल. नाहीतर त्या कवितेची भाषा साधी नसून फक्त मामुली आहे, ती कविता नाही, हे उघडकीला येईल!)

कवितेमधला भाषाव्यापार इतर भाषाव्यापारापेक्षा वेगळा कसा आहे हे एक तर श्रोत्याच्या–वाचकाच्या बाजूने विचार केला तर लक्षात येते. कवितेचा मजकूर, कवितेचे पाठ्य तेच, पण निरनिराळ्या ग्रहणकर्त्यांना वेगवेगळे अर्थ लागू शकतात, वेगवेगळी प्रतीती येऊ शकते. पण कुणीही कोणत्याही कवितेतून कसाही अर्थ काढावा असे अराजक मात्र नसते. काही अर्थ इतरांपेक्षा अधिक पटणारे असतात, काही तर अगदीच पटण्यासारखे नसतात. काही ग्रहणकर्त्यांना काही प्रकारचे अर्थ जसे पटतील तसे इतरांना पटणार नाहीत. दुसरी एक भानगड म्हणजे काही कवितांचा अर्थ अनोळखी, अवघड, किंवा अप्राप्य वाटतो, आणि असे जरी असले तरी कालांतराने त्यांच्यापैकी काही कवितांशी जवळीक वाढते आणि तो अर्थ थोडा

ओळखीचा, सुघड, किंवा हाती लागण्याजोगा वाटू लागतो. तिसरी एक भानगड म्हणजे कवितेच्या पाठ्याचा अर्थ कळला तर कवितेचा अर्थ कळेलच अशी ग्वाही मिळत नाही.

हा भाषाव्यापाराचा विचार कवीच्या म्हणजे कविता निर्मिणाऱ्याच्या बाजूने केला तरी त्याचे वेगळेपण ध्यानात येते. कवितेचे त्या निर्मिणाऱ्याकडून मागणीनुसार आणि ठरीव नियमानुसार उत्पादन होऊ शकत नाही. पण त्याचबरोबर हेही लक्षात ठेवावे लागते की कवी हा कवितेचा मजकूर रचणाराही असतो, फक्त तो मजकूर कवी हा विशिष्ट पद्धतीने रचतो.

पाठ्यरूपी कविता आणि कलावस्तुरूपी कविता ह्यांच्या संबंधावर, म्हणजेच कविता रचणे आणि कविता निर्मिणे ह्यांच्या संबंधावर प्रकाश टाकण्यासाठी, दोन संकल्पना वापरल्या जातात—एक तंत्राची संकल्पना आणि दुसरी शैलीची. ह्यांच्यापैकी कोणत्या संकल्पनेची कास आपण धरतो हे आपल्या कवितेच्या स्वरूपाविषयीच्या भूमिकेवर अवलंबून राहते. आनंदवादी आणि आशयवादी, म्हणजेच पहिली आणि दुसरी भूमिका स्वीकारणारे लोक, तंत्राच्या कल्पनेवर भिस्त ठेवतात. आनंदवादी म्हणतील :

(१) (ख) ज्या ज्या गोष्टीमुळे आनंद वर्धित होईल त्या सर्व क्लृप्त्या एकत्र मिळून तंत्र होते.

आशयवादी म्हणतील : कोणताही खेळ खेळताना खेळाचे एक तंत्र असते, तसा हा प्रकार मानावा. आनंदवाद्यांचे म्हणणे की कवी हा भाषेशी खेळतो ही महत्त्वाची बाब आहे. उलट आशयवाद्यांचे म्हणणे असते की कवी हा भाषा वापरतो. त्यामुळे ते म्हणतील :

(२) (ख) ज्या ज्या गोष्टीमुळे कवीचे मनोगत मुखर होईल, श्रोत्यांपर्यंत–वाचकापर्यंत पोचते होईल, त्या सर्व क्लृप्त्या एकत्र मिळून तंत्र होते.

रूपवादी आणि जीवनवादी तंत्र शब्दापेक्षा शैली शब्द पसंत करतात. रूपवादी म्हणतील :

(३) (ख) ज्या कशामुळे विशिष्ट कविता विशिष्ट, पृथगात्म ठरते तो कवितेचा गुण म्हणजे शैली.

नेमकेपणा, औचित्य यांसारख्या शब्दांनी शैलीची ही संकल्पना स्पष्ट केली जाते. जीवनवादी म्हणतील :

(४) (ख) ज्या कशामुळे कविता जीवमान, कार्यकर ठरते, एकंदर जगण्यामध्ये चपखल बसते तो कवितेचा गुण म्हणजे शैली.

अस्सलपणा, प्रयोजकता यांसारख्या शब्दांनी शैलीची ही संकल्पना स्पष्ट केली जाते. आशयरूपवादी आशय आणि रूप ह्यांचा अभेद, अधिक नेमकेपणाने सांगायचे तर आशयाचे रूप आणि माध्यमाचे रूप ह्यांचा अभेद, ही कवितेची परमावस्था मानतात. त्यामुळे आनंदासाठी तंत्र का आशयासाठी तंत्र असेही काही विचारायला

अवसर रहात नाही. आशयरूपवादी म्हणतील :

(५) (ख) शैली म्हणजे माध्यमाच्या आणि आशयाच्या अभेदाजवळ जाण्याची धडपड. तंत्र म्हणजे या धडपडीत आलेले यशापयश.

कवितेच्या सांगतेपणाचा म्हणजे अर्थवत्तेचा शोध इथे पूर्ण झालेला नाही.

कवितेच्या सांगतेपणाकडून करतेपणाकडे

कवितेच्या अर्थवत्तेचा शोध घ्यायचा म्हणजे नेमका कशाचा शोध घ्यायचा ? कविता म्हणजे सर्वप्रथम एक भाषिक रचना, एक पाठ्य आहे, एक वाक्यबंध आहे. हा वाक्यबंध कोणत्याही भाषाव्यवहाराच्या केंद्रस्थानी असतो. पेषणकर्त्याचे (म्हणजे सध्याच्या संदर्भात कवीचे) आविष्करण होते ते ह्या वाक्यबंधामार्फत आणि ग्रहणकर्त्याचे (म्हणजे सध्याच्या संदर्भात त्या कवीच्या श्रोत्याचे किंवा वाचकाचे) संस्करण होते तेही ह्या वाक्यबंधामार्फतच. हे आविष्करण आणि संस्करण कसे होते ? ते तीन गोष्टींनी नियत होते—एक : भाषाव्यवस्था (उच्चारण-लेखन, वाक्यरचना, शब्दनिधी, अर्थरचना ह्या सर्वांची व्यवस्था त्यात येते), दोन : प्रस्तुत परिस्थिती (वाक्यबंधामधली विधाने जिच्यामुळे यथार्थ ठरतील किंवा वाक्यबंधामधल्या आज्ञा, मागण्या जिच्यामुळे चरितार्थ ठरतील ती ती सर्व परिस्थिती प्रस्तुत ठरते), आणि तीन : प्राप्त परिस्थिती (वाक्यबंधामुळे व्हायचे चिन्हारोपण होऊन इष्ट व्यक्तींमध्ये दळणवळण किंवा संज्ञापन ज्या सर्व परिस्थितीमध्ये होते ती सगळी प्राप्त परिस्थिती). निराळ्या शब्दांत सांगायचे तर वाक्यबंधामार्फत साधणाऱ्या भाषाव्यवहाराला हे तीन अनुबंध असतात. सध्या आपल्यासमोर असलेल्या म्हणजे कवितेच्या व्यवहारामध्ये हे तीन अनुबंध कसे काय दिसून येतात ?

कवितारूपी वाक्यबंधाच्या संबंधात जिच्याशी पहिला अनुबंध असतो ती भाषाव्यवस्था म्हणजे नेहमीची भाषाव्यवस्थाच—पण ती तंत्राने आणि/किंवा शैलीने अधिक समृद्ध झालेली अशी असते हे आपण आताच पाहिले.

कवितारूपी वाक्यबंधाच्या संबंधात जिच्याशी दुसरा अनुबंध असतो ती प्रस्तुत ठरणारी परिस्थिती कोणती ? अमुक परिस्थिती लक्षात घेऊन कवितेत दिसणारी विधाने यथार्थ किंवा कवितेत दिसणाऱ्या आज्ञा, मागण्या, म्हणजे प्रवर्तनकारी वाक्ये, चरितार्थ ठरवायची अशी सोय इथे आहे का ? ह्या सर्वच प्रश्नांचे उत्तर देखील कवितेच्या स्वरूपाबद्दल आपण जी भूमिका घेऊ तिच्यावर अवलंबून आहे. (कवितेबद्दलची प्रत्येक बाब जाहीर वादग्रस्त असते ती अशी!) कवितेमधली फळे खायची नसतात हे तर कविताव्यवहारातल्या पोरालाही माहीत आहे. पण मग काय? कवितेच्या पाठ्यामार्फत एका कलावस्तू चिन्हित होते हे नक्की. पण त्या कलावस्तूमुळे आणखी काही चिन्हित होते का ह्या प्रश्नापर्यंत आपण पूर्वी एकदा येऊन थबकलो होतो. त्या प्रश्नाकडे आता आपण वळू. त्यासाठी आपण एका उपमेचा आश्रय

तात्पुरता घेऊ—कवितारूपी कलावस्तू म्हणजे एका वास्तूसारखी, एखाद्या दालनासारखी आहे. ह्या दालनात आपल्याला कवीने बोलावून घेतले आहे. आनंदवादी आणि रूपवादी समजतात की हे दालन म्हणजे एक बंदिस्त आरसेमहाल आहे, ह्या आरशामधून दिसणारी सृष्टी ही प्रतिसृष्टी आहे. आशयवादी आणि जीवनवादी समजतात की दालनाला एक खिडकी आहे, आणि ह्या खिडकीतून तुम्हाला जे नवेच दर्शन घडते ते वास्तवसृष्टीचे. (ही उपमा आणि अगोदरच्या चित्रातल्या फळाचा दृष्टांत ह्या दोन्ही गोष्टी मी मरी क्रीगर ह्या अमेरिकन समीक्षकाच्या 'ए विंडो टु क्रिटिसिझम', प्रिन्स्टन, १९६४ ह्या ग्रंथाच्या सुरुवातीच्या प्रकरणामधून उसन्या घेतल्या आहेत.)

आनंदवादी म्हणतात :

(१) (ग) कवितेची सृष्टी ही एक आस्वाद्य प्रतिसृष्टी आहे. कलात्मक तंत्रामुळे ती सिद्ध झालेली आहे. कवितेची अर्थवत्ता तिच्यात बंदिस्त असते.

आशयवादी म्हणतात :

(२) (ग) कवितेची सृष्टी ही एक संज्ञापनक्षम प्रतिसृष्टी आहे. कलात्मक तंत्रामुळे ती वास्तवसृष्टीचे दर्शन घडवते आणि/किंवा वास्तवकृतीचे प्रवर्तन करते. कवितेची अर्थवत्ता तिच्यापलीकडे जाते.

रूपवादी म्हणतात :

(३) (ग) कवितेची सृष्टी ही एक स्वायत्तताक्षम प्रतिसृष्टी आहे. कलात्मक शैलीमुळे ती सिद्ध झालेली आहे. कवितेची अर्थवत्ता तिच्यातच बंदिस्त असते.

जीवनवादी म्हणतात :

(४) (ग) कवितेची सृष्टी ही एक जीवमान प्रतिसृष्टी आहे. कलात्मक शैलीमुळे ती वास्तवसृष्टी आणि तिच्यामधल्या वास्तवकृती यांची एक ओळख पटवते. कवितेची अर्थवत्ता तिच्यापलीकडे जाते.

आशयरूपवादी काय म्हणतील हे आपल्याला आता अजमावता यावे :

(५) (ग) कवितेची सृष्टी ही एक स्वायत्त प्रतिसृष्टी आहे. कलात्मक शैलीमुळे ती सिद्ध होते आणि वास्तवसृष्टी आणि तिच्यामधल्या वास्तवकृती यांना एक रूप देते, त्यांच्या शक्यतांची ओळख पटवते.

कवितारूपी वाक्यबंधाचा तिसरा अनुबंध म्हणजे प्राप्तपरिस्थितीशी अनुबंध—तो कसा जुळतो? कवी, त्याचा श्रोता-वाचक, आणि कविता हा अखेर मानवी समाजाच्या जीवनाचा भाग आहे हे कुणालाच नाकारता येत नाही. मानवी समाजाचे जीवन हे अखेर संस्कृतीने नियत असते, आणि समाज आणि संस्कृती यांना एक इतिहास असतो. हे सगळे म्हणजे काव्यव्यापाराचे अवगुंठन. हे अवगुंठन आणि काव्य ह्यांचे संबंध तपासणे, कविताव्यवहार मानवी जीवनात नेमका कुठे बसतो याचा शोध घेणे म्हणजे काव्याच्या सार्थकतेचा शोध घेणे. असा शोध घेतल्याखेरीज कविता

निर्मिणे या घटनेमधून कवीच्या जीवनात घडते तरी काय आणि कविता भावणे या घटनेमधून कवितेच्या ग्रहणकर्त्याच्या जीवनात घडते तरी काय ह्या प्रश्नांची उत्तरे आपल्याला मिळणार नाहीत. कवितेच्या सांगतेपणाकडून कवितेच्या करतेपणाकडे जायचे तर मधला एक मुक्काम काव्याच्या सार्थकतेच्या शोधापाशी करावा लागतो.

कवितेच्या सांगतेपणाबद्दल ज्या पाच भूमिका आपण कल्पू शकतो त्याच भूमिकांवरून काव्याची सार्थकता आपल्याला अजमावता येते. आपण इथे एकट्या-दुकट्या कवितेचा विचार करणार नसून एकंदर काव्यसृष्टीचा विचार करणार आहोत याची आठवण मात्र आवर्जून ठेवावी.

आनंदवादी म्हणतात :

(१) (घ) कवितेला इतिहास नाही, म्हणून काव्याला इतिहास नाही. मानवाचा इतिहास हा नुसता पाठीमागचा पडदा. कवितेला ग्राहक समाजात भेटतात एवढाच काय तो काव्य आणि समाज ह्यांचा संबंध.

आशयवादी म्हणतात :

(२) (घ) कवितेला वेगळा इतिहास नाही, म्हणून काव्याला इतिहास नाही. मानवाचा इतिहास हाच काव्याचा इतिहास. कवी आणि कवितेचे ग्राहक समाजात भेटतात एवढाच काय तो काव्य आणि समाज ह्यांचा संबंध.

रूपवादी म्हणतात :

(३) (घ) कवितेला स्वतःचा इतिहास असतो, एवढेच नव्हे तर काव्याच्या जगात एक ऐतिहासिक स्थान असते. कवितेचा कच्चा माल भाषा आणि अनुभव हा समाजातून मिळतो. तो कच्चा माल कसाकसा केव्हाकेव्हा मिळाला हा काव्याचा बाह्येतिहास. कवितेने आपले अंतर्गत प्रश्न बदलत्या शैलीने कसकसे सोडवले हा काव्याचा खरा आंतरिक इतिहास. हा खरा इतिहास म्हणजे मानवी संस्कृतीच्या इतिहासाला जोडलेली एक तळटीप.

जीवनवादी म्हणतात :

(४) (घ) कवितेला स्वतःचा इतिहास असतो, एवढेच नव्हे तर माणसांच्या जगात एक ऐतिहासिक स्थान असते. मानवाचा इतिहास ही काव्याची अंतिम प्रेरणा आहे; मानवी जीवनाचा आंतरिक इतिहास म्हणजे मानवाने घेतलेला जीवनाचा बदलता शोध. काव्याला वेगळा इतिहास नसतो. तो मानवी जीवनाच्या आंतरिक इतिहासाचाच एक भाग असतो.

आशयरूपवादी म्हणतात :

(५) (घ) समाजजीवनाच्या सांस्कृतिक कोशातच कवितेचा व्यवहार चालतो. मात्र कविता ही कविताच आहे. मानव जीवनाचे स्वरूप ज्ञात करून घ्यायला धडपडतो, त्याचप्रमाणे जीवन गोड करून घ्यायला, त्याचा आस्वाद घ्यायलाही धडपडतो. मानवी जीवनाचा हा दुहेरी शोध घेताना कवितेच्या माध्यमाला कोण-

कोणती रूपे घ्यावी लागली ह्याचा इतिहास म्हणजे काव्याचा इतिहास. मानवी जीवनाच्या आंतरिक इतिहासामधले ते एक स्वतंत्र प्रकरण आहे.

कवितेच्या करतेपणाकडे वळायला आता आपण मोकळे झालो, काव्याच्या सार्थकतेचा विचार आपण केला.

कवितेचे करतेपण

कवितेच्या करतेपणाबद्दल आपल्याला तीन प्रश्न उपस्थित करता येतील. एक म्हणजे : कविता आपल्या श्रोत्यावर–वाचकावर आणि श्रोत्यासाठी–वाचकासाठी काय कार्य करते? दुसरा प्रश्न : कविता आपल्या निर्मात्यावर आणि निर्मात्यासाठी काय कार्य करते? तिसरा प्रश्न : काव्य आपल्या श्रोते–वाचक आणि निर्माते–कवी मिळून बनलेल्या समाजावर आणि समाजासाठी काय कार्य करते? हे तीनही प्रश्न (अर्थातच!) वादग्रस्त आहेत. त्या सर्वांच्या संभाव्य उत्तरांचा शोध आपण घेतला तर कवितेच्या कर्तृत्वाचा, करामतीचा म्हणा पाहिजे तर, थोडा अंदाज आपल्याला यावा. आपण कवितेच्या करतेपणासंबंधीचे हे तीन प्रश्न क्रमाने विचारासाठी घेऊ.

कविता आणि तिचा श्रोता–वाचक एकमेकांच्या सामोरे येतात तेव्हा काय घडते? श्रोता आणि वाचक ह्या दोघांच्यावरचा परिणाम काहीसा वेगळा होणार हे उघड आहे पण प्रस्तुत संदर्भात आपण त्या वेगळेपणाकडे दुर्लक्ष करू आणि दोघांना एकाच मापाने मोजू. आनंदवादी, रूपवादी आणि आशयरूपवादी ह्या दोघांसाठी म्हणजेच कवितेच्या ग्रहणकर्त्यासाठी रसिक हा शब्द वापरणे युक्त समजतील. आशयवादी, जीवनवादी आणि आशयरूपवादी कवितेच्या ग्रहणकर्त्याला भरतमुनींचा सामाजिक हा शब्द वापरणे कदाचित पसंत करतील. आता हा रसिक किंवा सामाजिक एकएकटा असेल किंवा छोट्या समूहात असेल किंवा हजारोंच्या संख्येने असेल—त्यामुळे जरूर काही फरक पडतील. परंतु आपण त्या फरकांकडेही प्रस्तुत संदर्भात दुर्लक्ष करू.

आनंदवादी म्हणतील :

(१) (ङ) कविता रसिकांचे भान हरपवते, त्याचे संमोहन करते; आणि तिने तसे करावे सुद्धा.

आशयवादी म्हणतील :

(२) (ङ) कविता सामाजिकाला जाग आणते, त्याचे जागरण करते; आणि तिने तसे करावे सुद्धा.

रूपवादी म्हणतील :

(३) (ङ) कविता रसिकाला संस्कारसंपन्न करते, त्याचे सुसंस्करण करते; आणि तिने तसे करावे सुद्धा.

जीवनवादी म्हणतील :

(४) (ङ) कविता सामाजिकाला प्रगल्भ करते, त्याचे मित्रसंमित प्रबोधन करते; आणि तिने तसे करावे सुद्धा.

त्यासाठी कविता त्याला मित्राप्रमाणे दिलासा देईल, धीर देईल, त्याच्या भावनांना वाट करून देईल, म्हणजे ॲरिस्टॉटलच्या परिभाषेत त्या भावनांचे विवेचन करील, किंवा त्याच्या संमिश्र भावनांचे रिचर्ड्सच्या परिभाषेत संतुलन करील.

आशयरूपवादी म्हणतील :

(५) (ङ) कविता रसिकाचे–सामाजिकाचे सुसंस्करण करते आणि त्याचे कांता-संमित प्रबोधन करते; आणि तिने तसे करावे सुद्धा.

कविता निर्मात्याकडून ज्या काळात निर्मिली जाते तेव्हा आणि निर्मात्यापासून अलग होऊन रसिक-सामाजिक यांच्यामध्ये प्रसृत होते तेव्हा काय घडते? आनंदवादी म्हणतात :

(१) (च) कवी जीवनाचा भोक्ता असतो, कविता त्याची स्वप्ने, त्याची वेदना ह्यांचा प्रस्फुट आविष्कार करते.

आशयवादी म्हणतात :

(२) (च) कवी जीवनाचा साक्षी असतो, कविता त्याची वंचना, त्याचे आदर्श ह्यांची प्रकट साक्ष असते.

रूपवादी म्हणतात :

(३) (च) कवी जीवनाचा साक्षी-भोक्ता असतो, कविता त्याची संवेदना, त्याची सर्जनाची ऊर्मी ह्यांची उत्कट साक्ष असते.

जीवनवादी म्हणतात :

(४) (च) कवी जीवनाचा साक्षी-भोक्ता असतो, कविता त्याच्या सामाजिकांची वंचना, त्याच्या सामाजिकांचे आदर्श ह्याची साक्ष असते आणि कवीने केलेली उत्कट कृती असते.

आशयरूपवादी म्हणतात :

(५) (च) कवी जीवनाचा साक्षी-भोक्ता असतो, कविता जे सामान्य भाषेत व्यक्त होणे दुष्प्राप्य त्याची साक्ष असते आणि कवीची सर्जक कृती असते.

आता आपण कवितेच्या करतेपणाबद्दलचा तिसरा प्रश्न विचारू : काव्य समाजाला आणि समाजासाठी काय करते? काव्याशी जवळून संबंध येणारी मंडळी म्हणजे कवी आणि रसिक-सामाजिक. (समीक्षकाचा वेगळा विचार करायचे कारण नाही, कारण तो ह्या दोघांतही बीजरूपाने असतो.)

आनंदवादी म्हणतात :

(१) (छ) काव्यव्यापार संबंधितांच्या आनंदासाठी असतो, (जणू काही तो एक क्रीडाव्यापार असतो, तो) रसिकाला संवेदनक्षम बनवतो, कवी समाजाची सेवा करतो.

आशयवादी म्हणतात :

(२) (छ) काव्यव्यापाराला समाजाची बांधिलकी असते, तो सामाजिकाला विचारी बनवतो, म्हणजे त्याला आपल्या बांधिलकीची आठवण करून देतो, कवी समाजाची सेवा करतो.

रूपवादी म्हणतात :

(३) (छ) काव्यव्यापार स्वायत्त असतो पण स्वैर नसतो, त्याचीही एक शिस्त, त्याचेही एक इमान म्हणा हवे तर, असते. काव्यसृष्टी त्या समाजाची शाश्वत ठेव असते.

जीवनवादी म्हणतात :

(४) (छ) काव्यव्यापार हा त्या ठिकाणच्या सर्वसामान्य समाजाच्या जीवनाचा भाग असतो. काव्यसृष्टी त्या समाजाला जीवनोन्मुख बनवत असते.

आशयरूपवादी म्हणतात :

(५) (छ) काव्यव्यापार हा सामाजिक सांस्कृतिक अवगुंठनात सिद्ध होतो हे तर खरेच, पण तो त्यात सर्वस्वी गुरफटलेला नसतो. समाजाकडून कधी काही घेतो, म्हणूनच तो समाजाला ऋणी करू शकतो. समाजाच्या प्राप्त चौकटीबाहेर बरेच काही आहे आणि ते प्रस्तुत आहे याचे भान कवी समाजाला करून देतो.

कवितेच्या करतेपणाचा शोध सध्या इथे थांबवायला हरकत नसावी.

अलीकडची मराठीमधली काव्यमीमांसा

आतापर्यंत मांडलेला हा सर्व तार्किक व्यूह मनात वागवून अलीकडच्या मराठी काव्यमीमांसेकडे पाहिले तर काय दिसते ? सर्वसाधारण पातळीवर विचार केला तर दोनतीन गोष्टी चटकन लक्षात येतात.

एक तर काव्यमीमांसा ही एकंदर साहित्यमीमांसेपासून वेगळी काढता येणार नाही, साहित्यमीमांसा ही ललितकलांच्या मीमांसेपासून अलग ठेवता येणार नाही, फार काय, आस्वाद्यवस्तुमीमांसेचा भाग म्हणून तिचा विचार करावा लागेल. ('सौंदर्यशास्त्र' ह्या शब्दामधल्या दोन्ही घटकशब्दांना माझा जोरदार आक्षेप आहे—सौंदर्य, कुरूपता, उदात्तता, हास्यास्पदता ह्या आणि अशा सर्वच आस्वादगुणांचा एकत्र विचार करायला पाहिजे, पण त्या मीमांसेतून नियामक शास्त्र उभे करायचे नसून केवळ तत्त्वजिज्ञासा शमवायची आहे. म्हणून 'आस्वाद्यवस्तुमीमांसा'.) हा व्यापक संदर्भ लक्षात घेता मी आतापर्यंत केलेली कवितेच्या विचाराची पाचपेडी मांडणी नाटक, कादंबरी इत्यादी अन्य साहित्यप्रकारांचा किंवा चित्रकला, संगीत, नृत्य इत्यादी अन्य ललितकलांचा किंवा निसर्गदत्त आणि मनुष्यनिर्मित अशा इतर आस्वाद्य वस्तूंचा विचार करताना कितपत उपयोगी पडेल हे पहायला पाहिजे.

दुसरे म्हणजे गेल्या दशकामधला मराठीमधला काव्यासंबंधीचा विचार असा तोडून घेता येणार नाही. त्याच्या मागे आणखी पंधरा-वीस वर्षे तरी, कदाचित

अधिकच वर्षे, जायला लागेल. आधुनिक मराठी काव्यमीमांसा आपले ताकाचे भांडे घेऊन संस्कृत किंवा पाश्चात्य काव्यमीमांसेकडे जात असते हे आपण कुणीच लपवत नाही. तेव्हा आधुनिक मराठी काव्यमीमांसेचा आलेख काढताना दिशांचा अंदाज घेण्यासाठी ह्या दोन्ही परंपरांकडे थोडी नजर टाकणे फायद्याचे होईल.

तिसरे म्हणजे विशिष्ट काव्यमीमांसकांची नावे ह्या पाच वर्तुळांत टाकणे म्हणजे त्यांच्यात कोणताही तरतमभाव सुचवणे नाही. कुणाची काव्यमीमांसा अधिक चिंतनीय, सखोल, व्यापक आवाका असणारी आहे हे ठरवण्याचे निकष वेगळे आहेत. भूमिका १, ३, ५ किंवा भूमिका २, ४, ५ अशा ज्या साखळ्या आपण जोडल्या आहेत त्या केवळ तार्किक क्रमाने. तार्किक क्रम हा ऐतिहासिक क्रम असेलच असे नाही, तसा तो असला तर आश्चर्य वाटणार नाही इतकेच.

आता आपण काही नावे घ्यायला सुरुवात करू. अशी नावे घेताना पद्धतशीर आढावा घेण्याचा इथे इरादा नाही. असा पद्धतशीर आढावा घ्यायचा झाला तर प्रस्तुत तार्किक मांडणीचा अशा आढाव्यासाठी संदर्भ-चौकट म्हणून कसा उपयोग करून घेता येईल याचे किंचित दिग्दर्शन करावे एवढाच मर्यादित हेतू इथे आहे.

संस्कृत काव्यमीमांसेची परिभाषा आणि तिचा समग्र वैचारिक संदर्भ अर्थात काही निराळा आहे. त्या काव्यमीमांसेत प्रीती (म्हणजेच आनंद, निर्वृती, चमत्कार) आणि व्युत्पत्ती (म्हणजे लोकव्यवहाराविषयी आणि / किंवा काव्याविषयी युक्तायुक्तविवेक) अशी एक जोडी काव्याच्या आस्वादनाचीची अनुक्रमे तात्कालिक आणि सावकाशीने उपलब्ध होणारी अशी फलिते म्हणून भेटते. अलंकाराचे औचित्य आणि अलंकाराची रसनिष्पत्तिक्षमता अशीही एक जोडी भेटते. कवितेचा रमणीय वस्तू म्हणून जसा विचार होतो तितकाच एक भाषाबंध म्हणून विचार होतो. साधारणपणे असे म्हणता येईल की, प्राचीन भारतीयांची भूमिका आनंदवादी (१) किंवा रूपवादी (२) राहिली. पण व्युत्पत्ती या फलितालाही महत्त्व दिले आहे—'व्युत्पत्ती' संज्ञेचे अर्थ काव्याविषयी वाढती समज, चतुर्विध पुरुषार्थांकडे वळणे, लोकव्यवहाराबद्दल प्रगल्भता असे वेगवेगळे केले आहेत. हे तीन अर्थ अनुक्रमे रूपवादी (३), आशयवादी (२), आणि जीवनवादी (४) आहेत असे कदाचित म्हणता येईल. औचित्य आणि रसनिष्पत्तिक्षमता ह्यांचा संबंध अनुक्रमे रूपवादी (३), आशयवादी (२) आणि जीवनवादी (४) आहेत असे कदाचित म्हणता येईल. औचित्य आणि रसनिष्पत्तिक्षमता यांचा संबंध अनुक्रमे रूपवादी (३) आणि जीवनवादी (४) भूमिकांकडे जोडता येईल.

प्राचीन पाश्चात्य काव्यमीमांसेमधली तीन महत्त्वाची नावे म्हणजे प्लेटो, ॲरिस्टॉटल आणि लॉंजायनस. साधारणतः त्यांच्या भूमिका अनुक्रमे आशयवादी (२), जीवनवादी (४), आणि आशयरूपवादी (५) अशा मानता येतील.

आधुनिक पाश्चात्य समीक्षकांचा विचार केला तर साधारणतः असे म्हणता येईल :

मार्क्सवादी सुरुवातीला आशयवादी (२) असतात, साहित्याशी जवळीक जास्त असली किंवा वाढली तर जीवनवादी (४) होतात; टी. एस्. एलियटचा प्रवास रूपवादाकडून आशयरूपवादाकडे (३ कडून ५) झाला आहे; रिचर्डज् मुख्यतः जीवनवादी (४) आहे; फ्रान्समधल्या सिंबलिस्ट संप्रदायात आनंदवादाकडून रूपवादाकडे (१ कडून २) परिवर्तन झालेले दिसते; टॉल्स्टॉय जीवनवादाकडून शेवटी आशयवादाकडे (४ कडून २) वळलेला दिसतो, इत्यादी.

प्राचीन मराठी काव्यमीमांसेची स्वतंत्र अशी वैचारिक परंपरा दिसत नाही. पण काही कवींच्या विचारांचा अंदाज त्यांच्या काव्यामधल्या तत्संबंधी उल्लेखांच्यावरून घेता यावा (उदाहरणार्थ, ज्ञानेश्वर, रामदास ह्यांच्याबद्दल).

आधुनिक मराठी काव्यमीमांसेबद्दल बोलताना साधारणतः असे म्हणता येईल : प्राचीन भारतीय काव्यमीमांसेच्या वारशापैकी व्युत्पत्ती, औचित्य, आणि कवितेचा भाषाबंध म्हणून विचार एवढ्या भागाकडे जरा दुर्लक्षच झाले आहे. रा. श्री. जोग, न. चि. केळकर, ना. सी. फडके, स. शि. भावे भूमिका (१)वर दिसतात; सुमारे १९२० पर्यंतची सामान्य मराठी काव्यदृष्टी आणि शरच्चंद्र मुक्तिबोध भूमिका (२)वर दिसतात; पु. शि. रेगे, प्रभाकर पाध्ये भूमिका (३)वर दिसतात; गो. वि. करंदीकर, भालचंद्र नेमाडे भूमिका (४)वर दिसतात, आणि द. ग. गोडसे, दिलीप चित्रे भूमिका (५)वर दिसतात. काही समीक्षकांच्या भूमिकेत परिवर्तन झाल्याचे दिसून येईल : उदाहरणार्थ, मर्ढेकर मूलतः भूमिका (३) घेणारे, पण 'वाङ्मयीन महात्मता'मध्ये भूमिका (५)च्या जवळ येतात; दि. के. बेडेकर जाणीवपूर्वक भूमिका (४)कडून (५)कडे सरकले; गंगाधर गाडगीळ, वा. ल. कुलकर्णी सुरुवातीला भूमिका (३)वर वाटतात, पण अलीकडे ते (५)कडे सरकत आहेत अशी शंका येते. (आधुनिक मराठी समीक्षकांबद्दल बोलताना मी स्वतःची लेखले न वापरता फक्त क्रमांक का वापरले आहेत ते थोड्या विचारांती कळून येईल.)

तपशीलवजा साधकबाधक पुरावे देतदेत विवेचन न करता बसल्याबसल्या अमुक विचार अमुक वर्तुळात पडतो किंवा अमुक विचारवंत अमुक वर्तुळातून अमुक वर्तुळात सरकला असे म्हणणे कुणाला घसमुसळेपणाचे वाटले तर ते रास्त होईल. त्यातल्या त्यात 'साधारणतः', 'दिसतात', 'शंका येते' अशी सावधगिरीची शब्दयोजना मी म्हणूनच केली आहे. ह्या सर्व विचारवंतांचा ह्या वर्गीकरणाच्या दृष्टीने मी सावकाशीने अभ्यास केला तर माझी सध्याची वर्गीकरणे मलाच कदाचित बदलावीशी वाटतील. ते इथे देण्याचे प्रयोजन मर्यादित आहे—मी मांडलेला तार्किक व्यूह कसा वापरता येईल हे त्यातून सुचवायचे आहे. हा वस्तुपाठ नव्हे!

हा व्यूह वापरल्यामुळे काय साधेल? रा. श्री. जोग आणि ना. सी. फडके हे दोन भिन्न प्रकृतीचे साहित्यसमीक्षक आनंदवादी आहेत, लौकिकतासापेक्षवादी आनंदवादी आहेत, असे दाखवता आले तर त्या दोघांवर काही निराळा प्रकाश पडत नाही का?

दि. के. बेडेकरांच्या विचारांमध्ये काही महत्त्वाचे परिवर्तन झाले आहे एवढेच जाणवणे वेगळे आणि ते परिवर्तन जीवनवादाकडून आशयरूपवादाकडे झाले असे सुचवणे वेगळे (आणि अधिक उपयुक्त) ठरावे. भूमिका (२) आणि भूमिका (४) ह्या वरवर पाहता सारख्या वाटतात, मराठीत 'जीवनवाद' ही संज्ञा दोन्हींना कधी-कधी लावतात. पण त्या भूमिका वेगळ्या कशा आहेत, पहिली नीतिपाठ किंवा राजकीय नीतिपाठ देऊ पाहते आणि आदर्श चित्रणाकडे झुकते, तर दुसरी केवळ नैतिकता जोपासू पाहते आणि वास्तव चित्रणाकडे झुकते हा त्यांच्यात फरक का राहतो हे त्यांच्या नावे टाकलेल्या सूत्रांच्या आधारे पाहणे मनोवेधक आणि कदाचित मनोरंजकही व्हावे.

कवितेच्या अर्थवत्तेचा प्रश्न (क आणि ग), कवितेच्या भाषेचा प्रश्न (ख), कवितेच्या सामाजिक आणि ऐतिहासिक संदर्भाचा प्रश्न (घ) आणि कवितेच्या हितकारितेचा प्रश्न (ङ आणि च आणि छ) यांचा मराठीत आजवर तरी सुटा सुटा विचार झाला आहे. (काव्येतिहास लिहिण्याची भूमिका कोणती असावी या प्रश्नाचा तर खरे म्हणजे असा सुटा विचारही फारसा झालेला नाही. अपवाद दाखवायचाच तर तो मर्ढेकरांचा आधुनिकता व नवता यांचा विचार आणि गो. वि. करंदीकरांचा परंपरा व नवता यांचा विचार यांचा दाखवता येईल.) प्रस्तुतच्या मांडणीमुळे ते सर्व प्रश्न एकमेकांमध्ये किती आणि कितपत गुंतलेले आहेत, ह्याचे भान तरी यावे. (ह्या ठिकाणी पाहिजे तर सर्व सूत्रे (१) (क) ते (१) (छ), (२) (क) ते (२) (छ) अशा क्रमाने वाचून पहावी.)

काव्यमीमांसेच्या क्षेत्रात नव्या नव्या भूमिका मांडल्या जातात. त्या मांडणाऱ्या काही मीमांसकांना (उदाहरणार्थ, मार्क्सवाद्यांना) आपण सर्वच काही नवे मांडले आहे असे वाटत राहते. ह्यातले खरेखुरे नवे मांडलेले कोणते आणि नुसते नव्याने मांडलेले कोणते ह्याचा विवेक करायला ह्या मांडणीचा उपयोग व्हावा.

अलीकडच्या मराठीमधल्या काव्यमीमांसकांचा हा धावता का होईना, विचार करताना आणि कवितेच्या असतेपणाकडून तिच्या सांगतेपणाकडे टप्प्याटप्प्याने प्रवास करताना उपस्थित होणाऱ्या वादग्रस्त प्रश्नांचा हा भूमिकावार आढावा घेताना मी स्वतःची भूमिका मांडण्याचे कटाक्षाने टाळले आहे, ते मला आपली भूमिका काय आहे हे लक्षात आलेले नाही किंवा हे शहाजोगपणे लपवून ठेवायचे आहे म्हणून नव्हे, तर तशी भूमिका मांडण्याची तार्किक अपरिहार्यता अंगीकारलेल्या वाटाड्याच्या कामासाठी वाटली नाही म्हणून टाळले आहे. (हा तार्किक प्रयत्न-लाघवाचा मुद्दा आहे !)

स्वायत्ततावाद

मिलिंद मालशे

सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धांतनाचे प्रयोजन

सौंदर्य व कला यांच्या स्वरूपाचा शोध घेणे, म्हणजे कलानिर्मिती, कलाकृती व कलास्वाद यांच्या स्वरूपाचा शोध घेणे, हे सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धांतनाचे प्रयोजन आहे, असे म्हणता येईल. या शोधाची एक अत्यंत महत्त्वाची दिशा म्हणजे 'सौंदर्याचा व कलेचा जीवनाच्या इतर अंगांशी संबंध काय?' हा प्रश्न उपस्थित करणे. (हे करताना 'जीवन म्हणजे काय?' या मूलभूत प्रश्नाविषयीसुद्धा एक भूमिका प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्षपणे घ्यावी लागते. ती वेगवेगळ्या सामाजिक-सांस्कृतिक संदर्भात भिन्न-भिन्न स्वरूपे धारण करते.) कला, सौंदर्य व (लौकिक) जीवनाची इतर अंगे यांच्या संबंधाविषयी दोन मूलभूत पक्ष आहेत. (यालाच रा० भा० पाटणकर 'द्विध्रुवात्मकता' म्हणतात.)

- पहिला पक्ष : कला व सौंदर्य ही जीवनाच्या इतर अनुभवांवर अवलंबून असणारी मूल्ये आहेत. हा जीवनवाद किंवा लौकिकतावाद. कला हा एक लौकिक व्यापार आहे; इतर लौकिक व्यापारांशी तिचा संबंध शोधतानाच तिचे मूल्य निश्चित होत जाते, अशी ही भूमिका आहे. (त्याविषयी वसंत पाटणकर माझ्यानंतर बोलतीलच.)
- दुसरा पक्ष : कला व सौंदर्य ही स्वायत्त, स्वयंभू मूल्ये आहेत. जीवनाच्या इतर अंगांपेक्षा ती मुळापासून (radically) भिन्न आहेत. म्हणजे कला व जीवन यांत संबंध नसतात असे नव्हे; पण या संबंधांवर कलेचे मूल्य अवलंबून नसते.

कलेचे कला म्हणून स्वायत्त मूल्य असते. ही कलावादी, अलौकिकतावादी वा स्वायत्ततावादी भूमिका.[१]

स्वायत्ततावादाची मूलभूत तत्त्वे

पाश्चात्य व भारतीय या दोन्ही परंपरांमध्ये कलेच्या स्वायत्ततेविषयी भूमिका घेतल्या गेल्या आहेत. संस्कृत सिद्धांतकारांपैकी शंकुक, नायक व अभिनवगुप्त हे रससूत्राचे भाष्यकार आणि आधुनिक पाश्चात्य तत्त्वज्ञांपैकी कांट व विश्वचैतन्यवादी यांचा उल्लेख येथे करायला हवा.

प्राचीन भारतीयांचे सिद्धांत न्याहाळताना एक धोक्याचा इशारा डॉ. केळकरांनी (१९७९ : १७-१८) देऊन ठेवलेला आहे : प्राचीन भारतीयांचा विचारकोष आपल्याला वाटतो त्यापेक्षा जास्त गुंतागुंतीचा होता. लौकिक-अलौकिक असा ध्रुवात्मक विरोध आज आपण करतो; पण असा विरोध प्राचीन भारतीयांच्या विचार चौकटीत होता, असे ठामपणे म्हणता येणार नाही.[२]

हा धोक्याचा इशारा लक्षात घेऊनही स्वायत्ततावादी भूमिकेची काही मूलभूत तत्त्वे दोन्ही परंपरांत खूपशी सारखी आढळतात, हे महत्त्वाचे आहे. ही तत्त्वे पुढील-प्रमाणे मांडता येतील :

(अ) सौंदर्य हे मूल्य स्वायत्त, स्वयंभू, साध्यात्मक असते. नीती, ज्ञान, मनोरंजन, ऐंद्रिय सुख या जीवनाच्या इतर अंगांसाठी साधन म्हणून वापरले जाऊ शकेल; परंतु ते फारसे महत्त्वाचे नाही.

भारतीय परंपरेत अभिनवगुप्ताने रसाच्या पुरुषार्थनिष्ठेवर भर दिला आहे आणि शांतरसाचा संबंध सरळ मोक्षाशी जोडला आहे, हे खरे. परंतु तरीही एकूण रसपरंपरेचा गाभा आस्वाद्यत्व किंवा चर्व्यमाणता आहे. पाश्चात्य परंपरेत कांटने मांडलेला स्वायत्त सौंदर्याविषयीचा सिद्धांत महत्त्वाचा आहे.[३] कारण या भूमिकेची मांडणी त्याने अत्यंत मूलभूत अशा विश्लेषणाच्या आधारे केली आहे.

मात्र, सौंदर्याच्या संकल्पनेची जी व्यामिश्रता आहे, तिचेही भान कांटला होते. आपण एखादे देऊळ सुंदर आहे असे म्हणतो तेव्हा ते देऊळ म्हणून सुंदर आहे, असे आपल्याला म्हणायचे असते. आणि याची जाणीव ठेवल्यानेच कांटला 'परायत्त' (dependant) सौंदर्याचेही विश्लेषण करावे लागले आहे.

(आ) सुंदर वस्तूचे स्वरूप :

तिचे **अस्तित्व** 'अलौकिक', स्वायत्त असते. सुंदर वस्तूचे नेहमीच्या वस्तूसारखे अस्तित्व सौंदर्याच्या दृष्टीने महत्त्वाचे नसते. तिचे सत्ताशास्त्रीय स्थान अगदी वेगळे असते. शंकुकाने या संदर्भात चित्रतुरगाचे उदाहरण घेतले आहे. कांटने '(अस्तित्व)-निरपेक्षते'चे तत्त्व मांडले आहे.

सुंदर वस्तूची **रचना** अलौकिक तत्त्वानुसार झालेली असते. उदा., विभाव,

अनुभाव हे एका दृष्टीने कारण व कार्यासारखेच असतात. पण रसानुभवात त्याचे प्रयोजन लौकिक कार्य-कारणांपेक्षा पूर्णतः भिन्न असल्याने या वेगळ्या संज्ञा वापराव्याच्या! ध्वनीचे किंवा प्रतीयमानतेचे लौकिक व अलौकिक असे दोन प्रकार असून, अलौकिक प्रकार केवळ काव्यात आढळतो, असे अभिनवगुप्त म्हणतो.

कांटने या संदर्भात 'भावलेली संगती' (felt harmony) हे तत्त्व मांडले आहे.

(इ) सौंदर्याचा अनुभव 'अलौकिक' असतो. हा सुखाचा व आनंदाचा अनुभव असतो, असे बहुतेक सर्व स्वायत्ततावादी मानतात. परंतु हे लौकिक सुख नव्हे. रसप्रतीती ही निर्विघ्न असते, साधारणीकृत असते व म्हणून ब्रह्मास्वादासारखी अलौकिक असते, असे अभिनवगुप्त म्हणतो. शंकुक 'संवादी भ्रमा'च्या अलौकिक प्रतीतीचा उल्लेख करतो. कांटने स्वायत्त सौंदर्याच्या अनुभवाला 'निरपेक्ष आनंद' असे म्हटले आहे; हा आनंद निरपेक्ष असतो, म्हणजे वस्तूच्या प्रत्यक्ष अस्तित्वाच्या अपेक्षेवर तो अवलंबून नसतो; स्वायत्त सौंदर्याचा अनुभव हा 'भावलेल्या' म्हणजे संकल्पनाविहीन अशा संगतीचा अनुभव असतो.

मराठीतील स्वायत्ततावादी सौंदर्यविचार

मराठीमध्ये मांडल्या गेलेल्या स्वायत्ततावादी विचारात बराच गोंधळ आढळतो. याचे मुख्य कारण म्हणजे हा विचार बराचसा हाफ्-हार्टेड आहे. म्हणजे स्वच्छपणे जीवनवाद स्वीकारला तर बोधवादाचा शिक्का बसेल; उलट स्वायत्ततावाद स्वीकारला तर साहित्याला (व इतर कलांना) जीवनाच्या स्रोतापासून तोडल्यासारखे होईल, अशा द्विधा मनःस्थितीत मराठी समीक्षक सापडलेले आढळतात. श्री. कृ. कोल्हटकर व भा. रा. तांबे यांच्या लिखाणात आत्मव्याघाती विधाने आढळतात, याचे कारण हेच असावे. ना. सी. फडक्यांच्या भूमिकेला कलावादी म्हणण्यात येते; परंतु मनोरंजनासाठी कला अशी भूमिका भोगवादी (hedonistic) म्हटली पाहिजे. कलावाद वा स्वायत्ततावाद मांडायचा तर ज्ञान, नीती, मनोरंजन, ऐंद्रिय सुख या सर्वांपासून वेगळे असे सौंदर्यमूल्य मानले पाहिजे.

स्वायत्ततावादी भूमिका तात्त्विक पातळीवर मांडून तिचा पुरस्कार करणारे मराठीतील महत्त्वाचे सौंदर्यशास्त्रज्ञ म्हणजे बा. सी. मर्ढेकर व प्रभाकर पाध्ये. (रा. भा. पाटणकरांनीही ही भूमिका तपशीलवार मांडली आहे; परंतु ती प्रामुख्याने पूर्वपक्ष म्हणूनच.) तेव्हा मर्ढेकर व पाध्ये यांनी मांडलेला स्वायत्ततावाद कोणत्या स्वरूपाचा आहे? त्यामुळे गोंधळ कमी झाला की वाढला? याचा थोडासा विचार आपण आता करू.

मर्ढेकरांचा स्वायत्ततावाद

मर्ढेकरांच्या सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धांताविषयी गेली सुमारे पंचवीस वर्षे चर्चा चालू आहे. आता पुन्हा तेच आक्षेप वा तीच समर्थने उगाळत बसण्यात काही स्वारस्य नाही.

त्यांच्या भूमिकेची प्रमुख वैशिष्ट्ये थोडक्यात पुढीलप्रमाणे :

(अ) सौंदर्यमूल्य स्वायत्त, स्वयंभू असते.

(आ) सुंदर वस्तूचे स्वरूप :

अस्तित्व : द्रव्य व माध्यम यांतील भेद; माध्यमाचे सौंदर्यव्यवहारातील महत्त्व

रचना : लयतत्त्वे

(इ) सौंदर्यानुभव : 'सौंदर्यभावना' ही 'स्वसंरक्षण' व 'वंशवर्धन' या 'अंतिम जीवशास्त्रीय ध्येयां'वर अवलंबून नाही (१९५५ : २३). 'जी भावना अनुभवताना व्यक्तीच्या शारीरिक अंतर्बाह्य प्रतिक्रिया...स्वयंकेंद्रित असतात, ती भावना म्हणजे सौंदर्यभावना. तिचे महत्त्व किंवा स्वारस्य स्वयंभू असते.' (१९५५ : ३२).

मर्ढेकर स्वतःला 'रिअलिस्ट' मानत असले तरी त्यांची भूमिका प्रत्यक्षात 'आयडिअलिस्ट' होती, हे पाटणकरांनी (१९७६) दाखवून दिले आहे.

पाध्यांचा स्वायत्ततावाद

(अ) जीवनविषयक कल्पना

बोधना/संज्ञाशक्ती व प्रतिभा या मूलभूत संकल्पना गृहित धरून पाध्ये जीवनाचे (व बोधना आणि प्रतिभा यांचेही) दोन प्रकार मानतात. ते पुढीलप्रमाणे :

(१) जीवनाच्या सातत्याची इच्छा : जीवनतृष्णा	(२) अनुभवक्षमता कायम ठेवण्याची इच्छा : स्वरसरंजनेच्छा
बद्ध बोधना व प्रतिमा	मुक्त बोधना व प्रतिभा
↓	↓
प्रक्रिया	मुक्त विहार : केवलास्वाद
↓	↓
प्रतिमा	प्रतिमा, संकल्पनांशी प्रतिभेची
संकल्पना	मुक्त क्रीडा
(प्रतिक्रिया)	∴ भावनाजागृती नाही
भावना	∴ कृतिप्रवणता नाही
इच्छा	
ऊर्जा	
कृती	

पाध्यांच्या भूमिकेत संपूर्ण मूल्यव्यवहारच मुक्त ठरतो : विज्ञान, नीतिशास्त्र, तत्त्वज्ञान, कला इ. सारेच व्यवहार 'स्वायत्त'.

पाध्यांच्या एकूण भूमिकेमध्ये बऱ्याच अडचणी आहेत असे मला वाटते. त्यांचे काही विवेचन मला अजिबात समजले नाही (उदा., 'जीव', 'ऊर्जा', इ.) इतर अनेक ठिकाणी मला ज्या शंका आल्या, त्या आता मी मांडणार आहे. 'तीन मेंदू'

हा भाग मी त्यातून वगळणार आहे, कारण या मानस-शारीर वैज्ञानिक विवेचनाचा पाध्यांच्या तात्त्विक विवेचनाशी काही संबंध आहे, असे देसाई (१९८०) यांच्याप्रमाणे मलाही वाटत नाही. शिवाय माझा या क्षेत्रांशी जवळून परिचय नाही.

(आ) मुळात जीवनाचे दोन प्रकार ज्याच्या आधारे पाध्ये करतात, तो आधारच डळमळीत आहे. जीवनतृष्णा व स्वरसरंजनेच्छा/केवलास्वादाची इच्छा यांमधील भेदाविषयी विवेचन पहा :

'वैश्विक ऊर्जेच्या सातत्याने जीवनेच्छेचे स्वरूप घेतले अशी जशी मी कल्पना करू शकतो, त्याप्रमाणे मानवाचे समग्र जीवन ज्या अनुभवक्षमतेवर आहे त्या अनुभवक्षमतेची शक्ती कायम रहावी म्हणून मानवात ही अनुभवाचा निरपेक्ष, आस्वादासाठी आस्वाद घेण्याची वृत्ती निर्माण झाली, अशी कल्पना मी करू शकतो.' (१९७९ : ४९).

म्हणजे जीवनतृष्णेला आधार म्हणूनच हा सर्व व्यवहार चालतो, असे दिसते! पाध्ये लगेच पुढे म्हणतात की, ही केवलास्वादाची वृत्ती इतर प्राण्यांतही असते— उदा., चिंपांझी माकडांत असते.

येथे दोन प्रश्न उभे राहतात :

एक म्हणजे या चिंपांझींच्या स्वरसरंजनात्मक वृत्तीतून विज्ञान, तत्त्वज्ञान, वगैरे कशी निर्माण झाली नाहीत? दुसरा म्हणजे, पाध्ये स्वतःच आधीच्या पानावर याच्या अगदी विरुद्ध भूमिका घेऊन बसलेले आहेत :

'ज्या जीवनतृष्णेचे आंधळे पालन मानवेतर प्राणी करतो, तिला मूल्यांची डोळस प्रतिष्ठा मानवाने दिली. मानवाची ज्ञानसाधना, कलासाधना वगैरे सर्व साधना अखेरीस जीवनतृष्णेचे आविष्कार असतात असे सिद्ध झाले तरी या साधनात्मक गोष्टींवर मूल्यात्मक साध्याची रेखा मानवाने उमटविली तीच त्याचे वैभव आहे.' (१९७९ : ४८).

जीवनतृष्णेचे स्वरूप सांगताना पाध्ये जी उदाहरणे घेतात, ती बुचकळ्यात टाकणारी आहेत :

'आपण...वेळेवर उठतो, बिछान्यात लोळत पडण्याची जबरदस्त इच्छा झुगारून देऊन उठतो...आपण रोज स्नान करतो, स्वच्छ राहतो...'

म्हणजे उशिरा उठणे, लोळत पडणे, स्नान न करणे, अस्वच्छ राहणे ही केवलास्वादाची उदाहरणे की काय? मुक्त प्रतिभेच्या या व्यवहारातून नक्की कोणते स्वायत्त मूल्य निर्माण होते ते समजायला मार्ग नाही.

दुसऱ्या बाजूला प्रतिभेच्या जीवनतृष्णेपासून मुक्त स्वभावाची चर्चा करताना पाध्ये स्वप्नांचा जो उपयोग करतात तो पटण्यासारखा नाही. 'फ्रॉईडप्रभृतींच्या कोष्टकां'चा (१९७९ : ६८) त्यांनी हेटाळणीने उल्लेख केलेला असला तरी फ्रॉईडच्या मूलगामी स्वप्नविश्लेषणाला पाध्ये भिडतच नाहीत.

स्वप्ने म्हणजे प्रतिभेचा 'विमुक्त, स्वच्छंद विहार' असे स्वतःचे लाडके तत्त्व गृहित धरून मनोवैज्ञानिक सिद्धांत कोणत्या प्रकारे पाध्ये वापरतात ते पाहाण्यासारखे आहे. स्वप्नांची मानवी जीवनाला गरज असते, याला वैज्ञानिक पुरावा आहे, असे म्हणून पुन्हा मानवी प्रकृतीलाच प्रतिमात्मक अनुभवाची खूप गरज असते, असा निष्कर्ष ते काढतात. स्वप्ने तुटक असणे, अर्थहीन वाटणे, हे सर्व अर्थपूर्ण आहे; नेणिवेत खोलवर दडपून टाकलेल्या इच्छांना स्वप्ने काही प्रमाणात मोकळी करत असतात; पण या इच्छांची प्रत्यक्ष जाणीव झाली, तर माणसाचे भावविश्वच उद्ध्वस्त होईल—अशी फ्रॉईडची भूमिका आहे. म्हणजेच एका अर्थाने पाध्ये ज्याला जीवनतृष्णा म्हणतात तो व्यापार सुरळित चालू ठेवणे हे स्वप्नांचे कार्य आहे, असे म्हणता येईल.

पण हे मान्य केले तर प्रतिभेच्या मुक्त विहाराचा एक मोठा आधारच काढून घेतल्यासारखे होईल! खरे तर जीवनतृष्णा व अनुभवेच्छा हा भेदच डळमळीत पायावर उभा आहे.

(इ) अशा डळमळीत पायावर संपूर्ण उपपत्ती उभी आहे. तसेच मूल्य, साध्य, साधन इ. विषयींच्या भोंगळ कल्पनावरही ती उभी आहे :

'मूर्त वस्तूपासून अमूर्त संबंध अलग करण्याची विद्या ज्या दिवशी माणूस शिकला त्या दिवशीच साधनात्मकतेपासून साध्यात्मकता तो शिकला...त्याच दिवशी ज्ञान-साधना, कलासाधना इ. गोष्टींना साध्ये, मूल्ये असे मानण्यास तो शिकला. त्या दिवशीच संकल्पनात्मक स्वरसरंजनात्मकता त्याने हस्तगत केली.' (१९७९ : ४९).

मूर्त हे साधनरूप, अमूर्त हे साध्यरूप व म्हणून मूल्यरूप व म्हणून स्वरसरंजनात्मक, अशा प्रकारचा हा युक्तिवाद नेमका कशासाठी? हा गोंधळ पुढे आणखी वाढतो: 'ही स्वरसरंजनात्म साधना जशी अमूर्त संकल्पनांची व त्यांच्यातील संबंधाची करता येते त्याचप्रमाणे अनुभवाच्या मूर्त रसरूपगंधनादादी कलांची आणि त्यांतील संबंधांचीही करता येते. कलेचा उगम या समूर्त साधनेतच आहे.' (१९७९ : ४९).

म्हणजे, मूर्त—अमूर्त—समूर्त अशा बऱ्याच उलटसुलट उड्या इथे माराव्या लागल्या आहेत. कला प्रतिमांवर लक्ष केंद्रित करते म्हणून 'समूर्त साधना'. पण खरे तर सुट्या प्रतिमांचा नव्हे, तर त्यातील संबंधांचा तिच्यात आविष्कार होतो; आणि संबंध हे तर अमूर्त असतात. मग कलेला 'समूर्त साधना' कसे मानता येईल?

नानाविध उपपत्तींच्या, कल्पनांच्या, हव्यासामुळे इथे एक जंजाळ निर्माण झाले आहे. नुसता वर्तनवादी व ज्ञानात्मकतावादी यांच्या विरोधी भूमिकांतला हा गोंधळ नव्हे. (पहा : देसाई, १९८०).

(ई) स्वरसरंजनात्मक दृष्टिकोन/वृत्ती ही सौंदर्याची (खरे म्हणजे पाध्ये ज्याला 'मूल्ये' म्हणतात त्या सर्वच गोष्टींची) 'अनुभवपूर्व अट' आहे (a priori condition).

इथे a priori चा कोणता अर्थ अभिप्रेत आहे, हे मला माहीत नाही. पण ही अट पूर्ण केल्याशिवाय सौंदर्यानुभव (खरे तर कोणतीही मूल्यानुभव) शक्य होणार नाही, असे पाध्ये म्हणतात. इथे कांटच्या a priori तत्त्वाची ते आटवणही करून देतात. तेव्हा कांटमध्ये थोडेसे अधिक खोलात शिरून पाहू.

मानवी अनुभवाची घडण कशी असते, याचे एक तार्किक (वैज्ञानिक नव्हे) विश्लेषण कांटने दिले आहे. कांटचे अनुभवपूर्व तत्त्व हे सर्व अनुभवांच्या तार्किक शक्यतेविषयीचे आहे: 'संवेदनांच्या सामग्रीला एक विशिष्ट तार्किक आकार दिल्याने मानवी अनुभवाला त्याचे अनिवार्य स्वरूप लाभते...हा अनुभव एका विषयीचा असतो...विषयी आपल्याला लाभणाऱ्या संवेदनासामग्रीचे काही पूर्वप्राप्त (a priori) प्रतिमानांच्या (intuitions) आणि पूर्वप्राप्त संकल्पनांच्या साहाय्याने संश्लेषण (synthesis) करून ह्या स्वरूपाचा किंवा आकाराचा अनुभव सिद्ध करतो...[हे] संश्लेषण...ही आपल्याला कोणताही अनुभव प्राप्त होण्याची अनिवार्य अशी अट आहे. अशा संश्लेषणाच्या अभावी आपल्याला कोणताच अनुभव येणार नाही.' (रेगे, १९७७ : २७५).

इतर अनुभव आणि सौंदर्यानुभव या दोन्हींत संश्लेषण होतेच, पण त्यांत मूलभूत फरक असा की, इतर कोणत्याही अनुभवांत संकल्पनांच्या आधारे हे संश्लेषण होते; म्हणजेच ही 'संकल्पनात्मक संगती' (conceptual harmony) असते; उलट सौंदर्यानुभवात हे संश्लेषण संकल्पनांशिवायच घडते; म्हणजे ही 'भावलेली संगती' (felt harmony) असते. संश्लेषण म्हणजेच संगती असते, म्हणून हेतुपूर्णता आहे, असे वाटते; पण हा हेतू संकल्पनाजन्य नसतो व या अर्थाने हेतुरहितता जाणवते.

आता सर्व मानवी अनुभवाविषयीचे हे विवेचन स्वतःच्या सोयीसाठी पाध्ये फक्त स्वरसरंजनात्मक अनुभवाला चिकटवून देतात. त्यांच्या जीवनतृष्णाबद्ध अनुभवाला काही a priori अट आहे असे दिसत नाही.[४]

दुसरे म्हणजे कांट अनुभवाची तार्किक घडण दाखवतो आहे; कालक्रमिक वा वैज्ञानिक नव्हे. स्वतःच्या विश्लेषणाला तो transcendental, अतीतविषयक म्हणतो. याचे कारण पूर्वप्राप्त म्हणजे संवेदनांहून अतीत असणाऱ्या अनुभवाच्या घटकचे तो विश्लेषण करतो आहे. त्याच्या विश्लेषणात 'तत्त्वमीमांसक निगमन' (metaphysical deduction) आहे, याचा अर्थ असा की हे ज्ञान विज्ञानाहून भिन्न आहे आणि ते पूर्वप्राप्त संकल्पनांच्या साहाय्यानेच मिळविता येईल (रेगे, १९७७ : २९९). पाध्यांना जो अनुभवांचा आकार अभिप्रेत दिसतो, तो कालक्रमिक स्वरूपाचा वाटतो. तार्किक आकार वाटत नाही. म्हणजे प्रथम प्रतिमासंघात, नंतर संकल्पना, नंतर भावना, नंतर कृती, इ.

त्यांची स्वरसरंजनात्मकतेची अटही कालक्रमाच्या दृष्टीने पूर्वप्राप्त वा a priori

आहे असे वाटत राहते. म्हणजे आधी स्वरसरंजनाची दृष्टी स्वीकारायची, नंतरच मुक्त अनुभव येईल. हा अनुभव pre-conceptual आहे की post-conceptual आहे, असा मुद्दा निर्माण करून, तो trans-conceptual आहे, असे उत्तर पाध्ये देतात. पण इथे concepts चे या मुक्त अनुभवात नक्की काय करायचे, याचा निर्णय न झाल्यामुळे हे उत्तर दिलेले आहे.

(ड) पाध्यांच्या a priori अटीविषयी शंका निर्माण होण्याचे आणखी एक स्थान म्हणजे पाध्यांचे 'रसिक दृष्टी'विषयीचे विवेचन. अर्मसन यांचा एक उतारा ते स्वतःच्या मतांच्या पुष्ट्यर्थ देतात : When we judge a thing as of a kind we do so by criteria which are specially applicable to that kind. (पाध्ये, १९७९ : ३१८). आता हे विवेचन खरे म्हणजे पाध्यांच्या मताच्या पूर्णपणे विरोधी आहे. सौंदर्यानुभवात seeing a thing as i·e· of a particular kind म्हणजे विशिष्ट जातितत्त्व नसते, कारण ते वापरले की हा अनुभव संकल्पनात्मकच होईल.

अर्मसनच्या विवेचनाचा आधार घेऊन पाध्ये पुढे जे म्हणतात ते तर पूर्णपणे अनाकलनीय आहे : 'कलात्मक अनुभव हा वेगळ्या कोटीतला अनुभव आहे आणि त्याचे निकष (म्हणजे स्वरसरंजनात्मक इ.) स्वतंत्र कोटीतले आहेत... काही रसिकांच्या दृष्टीत हा निकष इतका पक्का बाणलेला असतो की कोणत्याही कुरूप गोष्टीची (मनाने) पुनर्रचना करून तिच्यात सौंदर्य पाहण्याची शक्ती त्यांच्या नजरेत असते. हे खरे आदर्श रसिक.' (१९७९ : ३१८).

यांचा अर्थ असा दिसतो की, आदर्श रसिकांना सौंदर्य ग्रहण करण्यासाठी श्रेष्ठ दर्जाची कलाकृतीच समोर पाहिजे असे नाही; वाटेल त्या कलाकृतीतही स्वसरंजनात्मक वृत्ती धारण केल्याने ते सौंदर्य पाहू शकतात.

कलासमीक्षेच्या दृष्टीने याहून अधिक धोकादायक भूमिका आढळणार नाही.

(ऊ) खरे म्हणजे कलाकृतीच्या रचनेला, कलाकृतींमधील तुलनेला, कलांच्या माध्यमांना, त्यांच्या परंपरांना वगैरे पाध्यांच्या सिद्धांतामध्ये स्थानच नाही. कलाकृती अन्यून्यातिरिक्त (monadic) असते, हा त्यांचा आग्रह नेमके हेच सुचवतो.

कलाकृती ही स्वयंपूर्ण असते; तिच्यात बाहेरून काही येऊ शकत नाही. तिच्यातून बाहेर काही जाऊ शकत नाही. तिची रचना पूर्णतः निर्दोष असते. (१९७९ : २५३) या विवेचनाचे दोन अर्थ होऊ शकतात.

एक म्हणजे इथे पाध्यांना सेंद्रिय एकतेचे (organic unity) तत्त्व अभिप्रेत असावे. Organic whole यासाठीच 'मोनॅड' असा शब्द ते वापरत असावेत.

दुसरा अर्थ कदाचित 'संदर्भरहितते'चा असावा. हा अर्थ असेल तर ते दुर्दैव ठरेल. कारण संदर्भरहित अनुभव असेल तर कलाकृतीचे मूल्यमापनच अशक्य ठरेल. 'हॅम्लेट' या नाटकाचे श्रेष्ठत्व अनेक गोष्टींवर अवलंबून आहे. एक गोष्ट म्हणजे

एलिझाबेथकालीन revenge tragedy मधील काही महत्त्वाचे घटक शेक्सपिअरने टिपले. 'हॅम्लेट' या नाटकाच्या आधीच्या व नंतरच्या सूडाच्या theme वरील नाटकांचा संदर्भ लक्षात घेतल्याखेरीज 'हॅम्लेट'चा अनुभव व आस्वाद आपण समाधानकारक रीतीने घेतला आहे, असे म्हणता येणार नाही.

सर्व कलांना एकाच दावणीला बांधायचा जो प्रयत्न पाध्ये करतात, त्यावरून कलांची माध्यमे, त्या माध्यमांचे स्वतःचे असे प्रश्न, स्वतःच्या स्वतंत्र परंपरा, यांत त्यांना फारसा रस नाही, हे उघड आहे. कलात्मक लयाचे, म्हणजे कलाकृतीच्या monadic रचनेचे उदाहरण सांगताना पाध्ये म्हणतात : 'कलाकृतीचे...सारे घटक तिच्या प्राणतत्त्वानेच ठरलेले असतात. गाण्याचे सर्व आलाप व ताना रागाच्या बंदिशीने बांधलेल्या असतात. आणि तरी त्यांचे स्वतःचे असे माहात्म्य असतेच. भारतीय गायक चिजेचा विस्तार करीत असताना एक विलक्षण स्वातंत्र्य उपभोगीत असतो. आयत्या वेळी बांधलेल्या तानांनी वगैरे तो रागाचा विस्तार करीत असतो. आणि या तानांचे स्वायत्त सौंदर्य आपल्याला प्रतीत होत असते.' (१९७९ : २८०-८१). म्हणजे संपूर्ण राग हा एक मोनॅड, त्यातील बंदीश/चीज हा दुसरा, त्याचे आलाप हा तिसरा, त्याच्या ताना हा चौथा—असे काही आहे की काय? काहीच उलगडा होत नाही.

या संपूर्ण निबंधात पाध्ये यांच्या भूमिकेलाच इतके प्राधान्य का दिले, असा प्रश्न येथे साहजिकच उत्पन्न होईल. याचे उत्तर म्हणजे, सौंदर्याचा संबंध जीवनाच्या इतर अंगांपासून तोडण्याचा प्रयत्न पाध्यांनी जेवढ्या तपशीलवार केला आहे, तेवढा इतर कोणी केलेला नाही.[६] हा प्रयत्न यशस्वी झाला आहे की नाही, हा भाग वेगळा.

टिपा

१) याच परिसंवादात आधीचा निबंध डॉ. अशोक केळकरांचा होता. 'कवितेचे सांगतेपण–करतेपण' या विषयावरील या निबंधात त्यांनी कवितेच्या 'सांगतेपणा'-विषयी जी भूमिका मांडली ती साधारणपणे लौकिकतावादाशी जुळते, तर 'असतेपणा'-विषयीची भूमिका स्वायत्ततावादाशी जुळते. (केळकरांना स्वतःला हे पूर्णतः मान्य नाही, असे त्यांच्या बोलण्यावरून वाटले.)

२) 'प्राचीन युगातल्या आणि मध्ययुगातल्या भारतीय विचारांमध्ये जुना भेदरहित विचारकोष आणि नवा द्वंद्वात्मक वैचारिक शोध ह्यांचे सहजीवन दिसते. द्वंद्वात्मक शोधाचा भाग म्हणून लौकिक आणि अलौकिक, व्यावहारिक आणि व्यवहारातीत, कुटुंबजातिग्रामालिप्त आणि विश्वाची चिंता वाहणारी, भौतिक आणि आध्यात्मिक अशा वृत्तींचा जो झगडा चालायचा, तो ह्या सहजीवनाच्या पार्श्वभूमीवर चालतो, नव्हे, तो जुन्या विचारकोषाच्या सर्वग्रासी चौकटीतच चालतो

असे दिसते. निव्वळ लौकिकता, भौतिकता, जडवाद ह्यांचा पुरस्कार करणारी विचार-सरणी इथून बाहेर फेकली जाते असेही दिसून येते. ही गुंतागुंत जर ध्यानात घेतली नाही, तर आध्यामिकतेच्या चौकटीत भौतिक आणि आध्यात्मिक असे द्वंद्व खेळले जात आहे असे चमत्कारिक वाटणारे दृश्य आधुनिक मनाला दिसते...श्रीशंकुक हा साहित्यमीमांसक लौकिकतावादी का अलौकिकतावादी हे ठरवताना या गुंतागुंतीचे भान मात्र राखायला पाहिजे.' (केळकर, १९७९ : १८).

३) कांटचा सौंदर्यविचार मराठीत तपशीलवार उपलब्ध करून देणारा डॉ. पाटण-करांचा *कांटची सौंदर्यमीमांसा*, १९७७ हा ग्रंथ पहावा.

४) या संदर्भातील चर्चेमध्ये पाध्यांनी मला कांटमधील subjective a priori व objective a priori यांमधील भेदांची आठवण करून दिली. परंतु objec-tive a priori म्हणजे काय हे मला उमगलेले नाही.

५) शिवाय देसाई (१९८०) यांचे विवेचनही पहा.

६) निबंधानंतरच्या चर्चेत प्रा. अशोक रानडे यांनी पुढील प्रश्न विचारला : 'मराठीमधील स्वायत्ततावादाचा विचार करताना इतर कलांचा संबंध बाजूला ठेवून फक्त साहित्यावर आधारलेले विवेचन लक्षात घेऊन चालेल का?'

याला उत्तर म्हणजे, स्पष्टपणे जीवनव्यवहाराशी संबंध तोडून इतर कलांची चर्चा मराठीत फारशी झालेली नाही. रानड्यांचे स्वतःचे *संगीताचे सौंदर्यशास्त्र* संगीत व जीवनार्थ यांचा फारशा स्पष्टपणे विचार करीत नाही. अर्थात, अप्रत्यक्षपणे, त्यांची, भूमिका स्वायत्ततावादीच आहे. कारण संगीतामधील मूलभूत संकल्पनांमध्ये (स्वर, लय, बंदीश) ते जीवनार्थाला, वा भावानुभवाला स्थान देत नाहीत.

संदर्भ

केळकर, अशोक रा. (१९७९) 'प्राचीन भारतीय साहित्यमीमांसा : एक आकलन', *परामर्श*, १, १–२.

देशपांडे, ग. त्र्यं. (१९६३) *भारतीय साहित्यशास्त्र*, मुंबई, पॉप्युलर.

देसाई, द. अ. (१९८०) 'सौंदर्यानुभवा'ची भूमिका : काही मूलभूत शंका', *सत्यकथा* ४७, १२, १९–३४.

पाटणकर, रा. भा. (१९७६) 'मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र : तात्त्विक भूमिका' *मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र : पुनर्विचार*, संपा. कमलाकर दीक्षित, कोल्हापूर, युनिव्हर्सल पब्लिकेशन.

पाटणकर, रा. भा. (१९७७) *कांटची सौंदर्यमीमांसा*, मुंबई, इस्थेटिक्स सोसायटी व मौज.

पाध्ये, प्रभाकर (१९७८) *वामन मल्हार आणि विचारसौंदर्य*, मुंबई, मुंबई मराठी साहित्य संघ.

पाध्ये, प्रभाकर (१९७९) *सौंदर्यानुभव*, मुंबई, इस्थेटिक्स सोसायटी/मौज.
मर्ढेकर, वा. सी. (१९५५/१९७५) *सौंदर्य आणि साहित्य*, मुंबई, मौज.
रेगे, मे. पुं. (१९७७) 'कांटचा विचारव्यूह', पाटणकर (१९७७), परिशिष्ट. २७१–३६६.

जीवनवाद

वसंत पाटणकर

बाळ सीताराम मर्ढेकर यांनी मांडलेल्या कलाविषयक सिद्धांताचा, स्वायत्ततावादी सिद्धांताचा अतिरेकी प्रभाव मराठीतील तात्त्विक समीक्षेवर १९७० पर्यंत असलेला दिसतो. मर्ढेकरांपूर्वीचा स्वायत्ततावाद हा तंत्रवाद, सुखवाद होता, तर जीवनवाद हा बोधवाद वा प्रचारवाद होता. त्यामुळे तात्त्विक अधिष्ठानावर उभ्या असलेल्या मर्ढेकरांच्या स्वायत्ततावादी सिद्धांताने मराठी समीक्षकांचे लक्ष वेधले, याचे आश्चर्य वाटत नाही. परंतु मराठीतील तात्त्विक समीक्षेवर हा प्रभाव इतका होता की आपली एकूणच सर्व तात्त्विक समीक्षा 'मर्ढेकरांना वाट पुसत' झालेली दिसते. मर्ढेकरांच्या सिद्धांताचे खंडन वा मंडन करणे हेच मराठी समीक्षकांचे कार्य आहे, असा समज निर्माण झाला. १९७० पूर्वीची २०-२५ वर्षे मर्ढेकरकेंद्री समीक्षेची होती असे म्हणता येईल. त्यामुळे ह्या काळात जीवनवादी समीक्षा जवळपास दुर्लक्षित होती. चालू दशकाच्या प्रारंभी जीवनवादी समीक्षेला बरे दिवस आले आहेत. मर्ढेकरांच्या स्वायत्ततावादी सिद्धांताचा जीवनवादी समीक्षेच्या दृष्टीने एक परिणाम झाला. जीवनवादी समीक्षेला आपण वापरत असलेल्या संकल्पनांचे पूनर्मूल्यांकन करणे आवश्यक ठरले. जीवनवादाला आपल्या विचारांसाठी तात्त्विक बैठक शोधावी लागली. १९७० पूर्वीही अशी तात्त्विक बैठक शोधण्याचे प्रयत्न झाले. परंतु हे प्रयत्न त्रुटित स्वरूपाचे होते. मराठीत पहिल्यांदा असा प्रबंधात्मक स्वरूपाचा प्रयत्न डॉ. रा. भा. पाटणकर यांनी आपल्या 'सौंदर्यमीमांसा' ह्या ग्रंथात केला आहे. अगदी अलीकडेच प्रा. शरच्चंद्र मुक्तिबोध यांनीही असा प्रयत्न आपल्या "सृष्टी,

'सौंदर्य' आणि साहित्यमूल्य" ह्या ग्रंथात केला आहे. दलित साहित्याच्या निमित्ताने झालेला विचार व मार्क्सवादी साहित्यविचार यांनीही ह्या दशकात जीवनवादी समीक्षेला आपल्यापरीने हातभार लावलेला आहे.[1]

जीवनवाद व कलावाद हे वाद आता जीर्ण झाले आहेत, असे प्रा. दि. के. बेडेकरांसारख्या समीक्षकाने म्हटले आहे.[2] फडके-खांडेकर यांचे 'जीवनासाठी कला' की 'कलेसाठी कला' हे वाद आता जीर्ण झाले आहेत यात शंका नाही. परंतु एक गोष्ट लक्षात घ्यावयास हवी की, हे दोन्ही वाद समीक्षकांच्या वा साहित्यशास्त्रकारांच्या कल्पनेतून निघालेले नाहीत. ह्या वादांची मुळे प्रत्यक्ष कलाकृतीच्या प्रकृतीत व कलासमीक्षेत आहेत. त्यामुळे हे वाद जीर्ण झाले आहेत असे म्हणण्याऐवजी ह्या वादांमध्ये, वादांत वापरल्या जाणाऱ्या संकल्पनांमध्ये नवीन आशय भरणे आवश्यक आहे, असे म्हणणे उचित ठरेल. 'जीवनवाद' ह्या संकल्पनेत असा नवा आशय भरण्याचे ह्या दशकात कोणते प्रयत्न झाले आहेत आणि ते कितपत फलदायी ठरण्याची शक्यता आहेत, ह्याविषयीची चर्चा प्रस्तुत निबंधात केली आहे. जीवनवादी समीक्षेत वापरल्या गेलेल्या एका महत्त्वाच्या संकल्पनेच्या आधारे हे विवेचन केले आहे.

जीवनवाद म्हणजे काय ?

समग्र मानवी जीवनात, मानवी अनुभवात कलेचे, कलानुभवाचे स्थान काय, कलेचा हेतू कोणता, हा प्रश्न स्वायत्ततावाद व जीवनवाद ह्या दोन व्यूहांच्या केंद्रस्थानी आहे. ह्या प्रश्नावर ज्या दोन परस्परविरुद्ध भूमिका घेतल्या जातात, त्यानेच वरील दोन व्यूह सिद्ध झाले आहेत.

स्वायत्ततावाद्यांच्या मते कलेचे मूल्य स्वयंभू आहे. कलेचे मूल्यमापन कलाविश्वातील नियमांनीच होते. ज्ञानात्मक व व्यवहारात्मक मूल्यसंकल्पना कलाविश्वात अप्रस्तुत आहेत. कलानुभव लौकिक अनुभवापेक्षा वरच्या दर्जाचाच आहे असे नव्हे, तर तो मूलतः अलौकिक, वेगळ्या जातीचा आहे. कलाकृतीची जडणघडण स्वतंत्र तत्त्वांनी, नियमांनी होते. जडणघडणीचे हे नियम ज्ञानात्मक व व्यवहारात्मक असत नाहीत. स्वायत्ततावादी भूमिकेच्या दृष्टीने कलाकृतीचा आस्वादक कलाकृतीचे तटस्थ अवलोकन करतो. आस्वादक ज्ञाता किंवा कर्त्याच्या दृष्टीने आस्वाद घेत नाही. कलाकृतीचे प्राकृतिक रूप स्वायत्ततावाद्यांच्या दृष्टीने महत्त्वाचे नसते. ती दिसते कशी, तिचे इंद्रियगोचर रूप कसे, हे महत्त्वाचे असते. आणि कलाकृतीच्या अशा इंद्रियगोचर रूपाच्या आस्वादाने आस्वादकाला जो आनंद मिळतो, तो अलौकिक असतो. इतर सर्व लौकिक, ज्ञानात्मक व व्यवहारात्मक आनंदांहून तो पूर्णपणे वेगळा असतो. प्रा. मिलिंद मालशे ह्यांनी ह्या भूमिकेचा विस्तारपूर्वक विचार माझ्याआधी केला आहेच.

जीवनवादी भूमिकेचे पुरस्कर्ते अशी भूमिका घेतात की वाङ्मयाच्या वा कलेच्या पूर्णत्वाचे नियम हे जीवनाच्या पूर्णत्वाच्या नियमांसारखे असतात. जीवनाच्या इतर क्षेत्रांतील अनुभव ज्या नियमांनी वा तत्त्वांनी नियत होतो, त्याच तत्त्वांनी वाङ्मयाचे नियमन होत असते. ह्या नियमांमध्ये फरक असला तर तो गुणात्मक नसून संख्यात्मक असतो.

जीवनवाद्यांच्या मते कला ही स्वयंभू, स्वतंत्र नाही. ज्ञान व व्यवहार ह्या जीवनाच्या अन्य अंगांप्रमाणेच कलेलाही मर्यादित स्वायत्तता असते. त्यामुळे कलेच्या क्षेत्रात ज्ञानात्मक व व्यवहारात्मक मूल्यसंकल्पना प्रस्तुत आहेत. जीवनवादी कलानुभव व अन्य जीवनानुभव यांत फरक करतात. परंतु हा भेद कोटीचा नसतो, तर तो संख्यात्मक असतो. कलानंद हा उच्च दर्जाचा आनंद आहे. परंतु याचा अर्थ असा नव्हे की, त्याची तुलना अन्य कोणत्याही लौकिक आनंदाशी करता येणार नाही. कलाकृतीचे इंद्रियगोचर रूप जीवनवादी महत्त्वाचे मानत नाहीत असे नाही. परंतु ती कशी दिसते यापेक्षा तिच्यात काय आहे या गोष्टीला, आशयाला जीवनवादी अधिक महत्त्व देतात. आस्वादकाजवळ तात्स्थ्य असते तेही मर्यादितच. आस्वादकाची भूमिका ही प्रत्यक्षरीत्या जरी नसली तरी अप्रत्यक्षरीत्या ज्ञात्याची वा कर्त्याची असते. सारांश, कलाकृतीच्या केवळ रूपाकारावरच लक्ष केंद्रित करण्यापेक्षा तिच्यातून काय सांगायचे आहे, ह्या गोष्टीला जीवनवादी अधिक महत्त्व देतात. अशा प्रकारची काटेकोर, नेमकी जीवनवादी भूमिका ह्या दशकात डॉ. रा. भा. पाटणकर ह्यांनी मांडली आहे.

वाङ्मय व जीवनवाद

प्रस्तुत निबंधात आजची जीवनवादी भूमिका मांडण्याचा प्रयत्न वाङ्मयाच्या अनुरोधाने केला आहे. वाङ्मय हा जीवनवाद्यांचा बालेकिल्ला आहे असे म्हटले जाते, म्हणून जीवनवादाचा विचार वाङ्मयाच्या संदर्भात केला आहे असे नाही; तर मला स्वतःला वाङ्मयाखेरीज अन्य कलांचे ज्ञान फारसे नसल्याने फक्त वाङ्मयाचाच विचार येथे केला आहे.

वाङ्मयाचे साधन शब्द आहेत. शब्दांना विशिष्ट अर्थ असतो आणि ह्या अर्थाबरोबरच एक सांस्कृतिक परंपराही असते. वाङ्मयात शब्द अवतरतात ते त्या त्या भाषिक संस्कृतीची चौकट घेऊनच होय. त्या त्या संस्कृतीतील मूल्ये हीही त्याबरोबरीने येणे अपरिहार्य असते. त्यामुळेच वाङ्मयाचा विचार करताना जीवनवादी मूल्यसंकल्पना ह्या स्वाभाविकच नव्हे, तर आवश्यक ठरतात. वाङ्मय हे अर्थयुक्त असते. ते अर्थमुक्त होऊ शकत नाही. ह्या आधारावरच वाङ्मय जीवनवादी मूल्यसंकल्पना टाळू शकत नाही, अशी भूमिका ह्या दशकात डॉ. रा. भा. पाटणकर व प्रा. शरच्चंद्र मुक्तिबोध यांनी घेतली आहे. सारांश, शब्दांना

असणारे अर्थांचे संचित टाळता येण्यासारखे नसते. त्यामुळे वाङ्मय हे अर्थयुक्त, आशयप्रधानच असणार.

दुसरे असे की, वाङ्मयातील घटना ह्या केवल घटना नसतात. त्या घटनांना वाङ्मयाच्या विश्वाबाहेरही संदर्भ असतो. हा संदर्भ ज्ञानात्मक वा नैतिक असतो. परीकथा किंवा चमत्कारकथांमध्ये ज्ञानात्मक संदर्भ अनेकदा तोडला जातो. परंतु त्यांत नैतिक संदर्भ असतोच. त्यामुळे वाङ्मयासारख्या जीवनदर्शनात्मक (representational) कलेत ज्ञानात्मक व व्यवहारात्मक संकल्पना टाळून, केवळ अनुभवासाठी अनुभव, रंगगंधस्पर्श आदी संवेदनांचाच अनुभव, रचनेचाच अनुभव घेता येणे अशक्य असते. वाङ्मयातील ज्ञानात्मक व मूल्यात्मक संदर्भ टाळून वाङ्मयाचा आस्वाद घेणे म्हणजे नेमके काय करणे? भालचंद्र नेमाड्यांची 'कोसला' किंवा वसंत आबाजी डहाके यांची 'योगभ्रष्ट' ही दीर्घकविता, अशा कृतींचा ज्ञानात्मक, मूल्यात्मक संदर्भ टाळून आस्वाद घेता येईल का? ह्या प्रश्नाचे उत्तर नकारार्थी आहे. आणि ते आपल्या अनुभवाशी सुसंगत असेच आहे.

वाङ्मयकृतीविषयी बोलताना आपण उत्स्फूर्तपणे कोणत्या संकल्पनांचा उपयोग करतो, आपल्या प्रत्ययाला आलेल्या अनुभवाबद्दल कोणती भाषा वापरतो, ते पाहणेही महत्त्वाचे आहे. 'लेखकाने घडवलेले जीवनदर्शन', 'लेखकाची जीवनाविषयीची जाण', 'लेखकाची जीवनदृष्टी', 'वास्तवता', 'सत्य', 'लेखकाची नैतिकता वा बांधिलकी', 'जीवनाचे साचेबंद चित्रण', 'असंभवनीयता', 'भेदक जीवनदर्शन', 'कल्पनारम्य, स्वप्नरंजनात्मक, भावविवश चित्रण'—इत्यादी इत्यादी संकल्पनांचा उपयोग आपण वाङ्मयकृतीविषयी बोलताना करतो. वाङ्मयकृतीविषयीची ही भाषा व्यक्तिगत स्वरूपाची नसते, तर निकषांसारखा आपण त्यांचा उपयोग करतो. वाङ्मयाच्या स्वरूपाविषयीचीच ही भाषा असते.

जीवनवादी भूमिकेतील काही प्रश्न

१) जीवनवादी समीक्षा अद्याप नेमकी होत नाही असे प्रा. नरहर कुरुंदकरांसारखे जीवनवादी समीक्षकही म्हणताना दिसतात. जीवनवादी समीक्षा पूर्ण विकसित झाली आहे, असा आग्रह कोणताही जीवनवादी समीक्षक धरणार नाही, असे वाटते. कोणत्याही व्यूहाची समीक्षा ही पूर्णत्वापर्यंत पोहचू शकते का, हाच ह्या संदर्भातील महत्त्वाचा प्रश्न आहे. हे जर मान्य असेल, तर जीवनवादी समीक्षा नेमकेपणाने होत नाही ह्याचा अर्थ काय? निदान प्रा. कुरुंदकरांच्या तक्रारीत जो सूर आहे तो असा की, जीवनवादी समीक्षेने अद्याप वाङ्मयाचे व्यवच्छेदक तत्त्व सांगितले नाही.[३] वाङ्मयाचे असे एकच एक व्यवच्छेदक तत्त्व सांगता येते का, असा प्रश्न विचारता येईल. आणि तसा तो ह्या दशकात उपस्थित केला गेला आहे. 'वाङ्मय' ह्या संकल्पनेची व्यामिश्रता लक्षात घेता असे एकच एक तत्त्व सर्व वाङ्मयासाठी शोधून

काढणे आणि त्या तत्त्वात सर्व वाङ्मय बसवण्याचा प्रयत्न करणे ही कल्पना आता सोडून द्यायला हवी. ह्या दशकात अशा प्रकारची भूमिका डॉ. रा. भा. पाटणकर ह्यांनी घेतली आणि ह्या भूमिकेला तात्त्विक आधारही त्यांनी दिले आहेत. या संदर्भात त्यांनी विट्गिन्स्टाइनची कुलसाम्याची संकल्पना (family resemblance) व गॅलीच्या 'स्वभावतः वादग्रस्त संकल्पने'च्या (essentially contested concepts) सिद्धांताचा आधार घेतला. ह्या आधारेच डॉ. पाटणकरांनी 'अनेकनिकषते'चा सिद्धांत मराठीत मांडला.[४]

वाङ्मय वा कला ह्या क्षेत्रात व्यवच्छेदक तत्त्व दाखवता येत नाही, अशी भूमिका घेतली की तिच्यावर वेशिस्तीचा, दिशाहीनतेचा आरोप केला जातो. कुलसाम्याची कल्पना कितीही ताणली जाऊ शकते, विश्वातील कोणतीही गोष्ट ही कुलसाम्याने एकाच कुलात बसवता येऊ शकते, असे म्हटले जाते.[५] ह्या आक्षेपाला डॉ. पाटणकर ह्यांनी दिलेले उत्तर त्यांच्याच शब्दांत पाहता येईल. ते म्हणतात, "कुलसाम्याने एकत्र आलेल्या गोष्टींमध्ये केवळ मर्यादित साम्यभेदाचेच नाते असेल तर जगातील सर्व गोष्टी एकाच कुलातील आहेत असे सिद्ध करता येईल. असे झाले तर ही संकल्पना निरुपयोगी ठरेल. या आक्षेपाला पुढीलप्रमाणे उत्तर देता येईल. कुलसाम्याच्या संकल्पनेत मूलादर्शाला (exemplar किंवा paradigm) फार महत्त्वाचे स्थान असते. कुलसंकल्पना वापरणे म्हणजे एखादी विशिष्ट गोष्ट तिच्यात समाविष्ट होते की नाही हे ठरविता येणे. त्या गोष्टीत व कुळातील इतर गोष्टींत एखादे सामान्य सत्त्व आहे म्हणून ती त्या कुळात मोडते असे आपण ठरवीत नाही, तर कुलाच्या मूलादर्शाशी असलेले तिचे साम्यभेदात्मक नाते पाहून आपण हे ठरवतो."[६]

डॉ. रा. भा. पाटणकर ह्यांनी घेतलेली 'अनेकनिकषते'ची भूमिका सर्वच जीवनवाद्यांना मान्य नाही. त्यामुळे वाङ्मयाचे व्यवच्छेदक तत्त्व सांगण्याचा प्रयत्नही ह्या दशकात झालेला आहे. प्रा. शरच्चंद्र मुक्तिबोध ह्यांनी "सृष्टी, 'सौंदर्य' आणि साहित्यमूल्य" ह्या आपल्या प्रबंधात असा प्रयत्न केला आहे. त्यांच्या मते 'मानुषता' हे वाङ्मयाचे व्यवच्छेदक तत्त्व आहे. "'मानुषता', सकलात्म मानुषता हेच ललितकृतीचे संघटक तत्त्व होय. हे तत्त्व मान्य केल्यास ललितकृतीचे सर्व प्रश्न सुटतात. तिचा व्यवच्छेदक निकष सापडतो."[७] मानुषता म्हणजे काय? प्रा. मुक्तिबोध म्हणतात, "'मानुषता' हे सामाजिक मानवाचे आंतरिक असणे (essence) आहे. बदलत्या सामाजिक मूल्यांचे तेच अधिष्ठान आहे."[८] 'मानुषता' हे वाङ्मयाचे व्यवच्छेदक तत्त्व कसे होते, ते प्रा. मुक्तिबोध स्पष्ट करत नाहीत. 'मानुषता' प्रत्यक्ष जीवनातही असते व ती वाङ्मयातही असते. जर असे असेल तर 'मानुषता' हे वाङ्मयाचे व्यवच्छेदक तत्त्व मानता येणार नाही. 'मानुषता' ही संकल्पना अतिव्याप्त आहे. त्याने वाङ्मयव्यवहाराची व्यवस्था लागत नाही. वाङ्मयाचे व्यवच्छेदक लक्षण सांगण्याचा हा प्रयत्न नेमकेपणा नसलेला, संदिग्ध आहे.

२) जीवनवाद्यांवर असा एक आक्षेप घेतला जातो की, त्यांना कलाकृतीपण कशात आहे, हे दाखवता येत नाही. जीवनवादी समीक्षक वाङ्मयाचे व्यवच्छेदक तत्त्व कोणते ते सांगत नाहीत, हेच मत ह्या आक्षेपामागे असलेले दिसते. परंतु 'अनेक-निकषते'ची भूमिका स्वीकारली की, हा आक्षेप मुळापासूनच दूर होतो. कलाकृतीचे कलाकृतीपण कोणत्याही एका घटकाने ठरत नाही. नेहमीचाच जीवनानुभव समृद्ध, सुसंबद्धित रूपात आला की कलाकृती निर्माण होते. अनुभवाची एकात्मता, विविधता, त्यातून होणारे जीवनदर्शन, अनुभवाला उचित अशी शैली, तंत्र इत्यादी घटकांचा विचार करूनच एखादी कृती ही कलाकृती आहे किंवा नाही ते सांगता येते, कोणत्याही एका घटकाने नव्हे.

३) मराठी वाङ्मयसमीक्षेत १९७० पर्यंत जी जीवनवादी भूमिका मांडली गेली ती प्रामुख्याने कलेला साधनात्मक मानणारी होती. कला हे नीतिबोधाचे, उद्‌बोधनाचे वा प्रचाराचे साधन आहे, अशी ही भूमिका होती. जीवनवादी भूमिकेवर आक्षेप घेणाऱ्यांना कलेची ही साधनात्मकता खटकत होती. कला हे चांगले जीवन जगण्याचे प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष साधन आहे, हे कलावाद्यांना मान्य नव्हते. आणि एकदा जीवनवादी भूमिका स्वीकारली की कलेची साधनात्मकता टाळता येत नाही, असे त्यांना वाटत होते. परंतु जीवनवादी भूमिकेच्या पुरस्कर्त्याला कलेबद्दल साधनात्मक भूमिका न घेता साध्यात्मक भूमिका घेणे शक्य असते. आणि ती म्हणजे कला हे विकसित, समृद्ध जीवन जगण्याचे साधन नव्हे, तर ती विकसित जीवनाचेच एक अंग आहे. कलानुभव म्हणजेच समृद्ध जीवनानुभव होय. ही भूमिका 'जीवनवादा'ला छेदक असण्याचे काही कारण नाही. ही भूमिका मराठीत अजून तरी विस्ताराने मांडली गेलेली नाही. डॉ. पाटणकरांनी 'सौंदर्यमीमांसेत' ही भूमिका अस्पष्टरीत्या का होईना, मांडलेली आहे. परंतु ह्या भूमिकेचा विस्तार मात्र त्यांनी केलेला नाही.[९]

४) जीवनवादी भूमिकेतील एक अडसर म्हणजे 'सुंदर' ह्या विशेषणाचा आपल्या साहित्यसमीक्षेत होणारा अतिरिक्त उपयोग होय. आपल्या साहित्यसमीक्षेत 'सुंदर' ह्या विशेषणाने अकारण गोंधळ केलेला आहे. बालकवींची 'फुलराणी' किंवा पु. शि. रेग्यांची 'रेषा' ह्या कविता सुंदर आहेत, असे म्हणणे ठीक आहे; परंतु मर्ढेकरांची 'पिपांत मेले ओल्या उंदिर' किंवा वसंत आबाजी डहाके ह्यांची 'योगभ्रष्ट' ह्या कविता सुंदर आहेत असे म्हणणे चमत्कारिक आहे. 'सुंदर' ह्या विशेषणाचे नाते प्रामुख्याने आकृतिक नीटनेटकेपणाशी निगडित केले जाते. त्यामुळेच जीवनवादी समीक्षकांनी ह्या विशेषणाचा उपयोग करताना त्याचा उपयोग कुठे व कसा करायचा ह्याचे भान राखले पाहिजे. जीवनवाद्यांनी बहुतेक साहित्यकृतींचे मूल्यमापन करताना 'सुंदर' ह्या विशेषणाऐवजी उत्तम, चांगली, बरी, वाईट अशी विशेषणे उपयोगात आणणे हे अधिक योग्य ठरेल. त्यामुळे सुंदरतेशी निगडित

केल्या गेलेल्या आकृतिक गुणविशेषांना फार महत्त्व देण्याचे कारण उरणार नाही. चांगलेपणा दाखवणाऱ्या अनेक गुणविशेषांपैकी एक, एवढेच त्यांचे स्थान राहील.

ह्या दशकातील जीवनवादी मूल्यसंकल्पना

जीवनवादी समीक्षेत गेल्या २५–३० वर्षांत अनेक संकल्पना उपयोगात आणल्या गेल्या. त्यांतील काही प्रमुख संकल्पना म्हणजे वास्तवता, सत्य, अश्लीलता, नीती, स्वातंत्र्य, सामाजिक बांधिलकी, नैतिकता व मानुषता इत्यादी ह्या होत. प्रचार, उद्‌बोधन ह्या संकल्पना आता कालबाह्य झालेल्या आहेत. सत्य, अश्लीलता, वास्तवता, स्वातंत्र्य ह्या संकल्पनांचा विचारही गेल्या दोन दशकांत खूप मोठ्या प्रमाणात झालेला आहे. ह्या दशकात प्रामुख्याने वापरल्या गेलेल्या संकल्पना म्हणजे 'लेखकाची बांधिलकी' व 'लेखकाची नैतिकता' ह्या होत. ह्या दोन्ही संकल्पना परस्परावलंबी आहेत. पैकी 'लेखकाची नैतिकता' ह्या जीवनवादी समीक्षेत वापरल्या जाणाऱ्या संकल्पनेचे विश्लेषण करण्याचा प्रयत्न यापुढील भागात केला आहे.

लेखकाची नैतिकता म्हणजे काय?

'लेखकाची नैतिकता' ह्या संकल्पनेचा अर्थ लेखकाची वैयक्तिक जीवनातील नैतिकता आणि तिचा त्याच्या लेखनकृतीवर होणारा परिणाम असा घेतला जाताना दिसतो.[१०] संकल्पनेच्या ह्या अर्थातूनच चरित्रात्मक समीक्षा जन्म घेते. मला हा अर्थ अभिप्रेत नाही. 'लेखकाची नैतिकता' ह्याचा अर्थ त्याच्या लेखनातून व्यक्त होणारी नैतिकता होय. 'लेखनकृतीमधून व्यक्त होणारी लेखकाची नैतिकता' असे लांबलचक रूप न वापरता सोयीसाठी 'लेखकाची नैतिकता' असे त्याचे संक्षिप्त रूप केले जाते.

लेखक लेखन करतो म्हणजे काय करतो? त्याला आपला अनुभव वाचकाला सांगायचा असतो. त्याला घडलेले जीवनाचे दर्शन तो वाचकाला घडवत असतो. हे दर्शन छायाचित्रात्मक व प्रतिबिंबात्मक नसते, ही गोष्ट आपण सर्वजण मान्य करतो. ते वास्तवाचे दर्शन असते. परंतु शास्त्रज्ञ ज्या निर्लेप दृष्टीने वास्तवाचे दर्शन घडवतो तसे ते नसते. याचा अर्थ असा की, लेखकाने त्याच्या मूल्यदृष्टीतून, मूल्यचौकटीतून पाहिलेले हे वास्तव असते. लेखक हा कोणत्यातरी मानवी समाजाचा एक घटक असतो. आणि तो ज्या समाजात राहतो, त्या समाजातील मूल्यव्यवस्थेचा संस्कार त्याच्यावर झालेला असतो. ती मूल्यव्यस्था एक तर त्याने स्वीकारलेली असते किंवा त्याने ती नाकारलेली तरी असते. ह्या स्वीकारलेल्या वा नाकारलेल्या मूल्य-चौकटीतूनच तो अनुभवांकडे पाहत असतो. लेखक वास्तवातील अनेक घटना निवडत असतो, त्यांची मांडणी करत असतो. आणि हे सारे तो त्याच्या मूल्यचौकटीतूनच करतो. लेखकाची ही मूल्यचौकट म्हणजेच लेखकाची नैतिकता होय.

लेखक व तत्त्वज्ञ, समाजशास्त्रज्ञ

येथे एक आक्षेप घेता येईल. तो असा की, लेखकाला ज्याप्रमाणे एक मूल्यचौकट असते त्याप्रमाणेच ती तत्त्वज्ञ वा समाजशास्त्रज्ञ यांनाही असते. जीवनातील वा समाजातील घटितांना एकत्र करून त्यांच्यांतून निष्कर्ष काढणारे, त्यांचा अर्थ लावणारे तत्त्वज्ञ वा समाजशास्त्रज्ञ हे पूर्णपणे वस्तुनिष्ठ दृष्टीने घटनांकडे पाहत असतात, असे म्हणता येणार नाही. त्यांच्याजवळही एक विशिष्ट मूल्यदृष्टी असते आणि त्यातून ते जीवनाकडे पाहत असतात, घटितांची निवड करत असतात. असे असेल तर लेखकाची नैतिकता ही ह्यापेक्षा वेगळी कशी? तत्त्वज्ञ, समाजशास्त्रज्ञ आदींची जीवनदृष्टी, जीवनावरचे त्यांचे भाष्य हे निष्कर्षात्मक स्वरूपाचे असते. लेखकाचे भाष्य, त्याची नैतिकता ही तो जो जीवनानुभव व्यक्त करत असतो, त्या जीवनानुभवात, जीवनप्रसंगात, जीवनपद्धतीत अनुस्यूत असते. त्याला त्यापेक्षा वेगळा निष्कर्ष काढणे आवश्यक नसते.

लेखन—नैतिक व न-नैतिक

सर्वच लेखन नैतिक असते असे म्हणता येणे शक्य आहे. कारण लेखन अर्थमुक्त असत नाही. परंतु इतकी टोकाची भूमिका घेण्याचे काही कारण नाही. काही लेखन हे केवळ अनुभव चित्ररूप, प्रतिमांकित करण्याच्या प्रेरणेतून निर्माण होत असते. म्हणजे बीजरूपाने लेखनात अलौकिकता असते. ह्या ठिकाणीच डॉ. पाटणकरांच्या 'द्विध्रुवात्मकते'च्या सिद्धांताचे औचित्य लक्षात येते. आपल्याकडील बा. भ. बोरकर, पु. शि. रेगे, ना. धों. महानोर इत्यादी कवींच्या काही कविता, श्रीनिवास विनायक कुलकर्णी यांचे ललितलेख, ह्यांच्या लेखनाकडे ह्या दृष्टीने पाहता येईल. संवेदनांचे चित्रण करणे, अनुभव प्रतिमांकित करणे एवढेच मर्यादित उद्दिष्ट वरील कवी–लेखकांत, वा त्यांच्या विशिष्ट लेखनकृतीत असलेले दिसते. ते वापरत असलेले साधन शब्द हे आहे. त्यामुळे क्षीण, दुबळ्या स्वरूपात का होईना, काही नैतिक जाणिवा त्यातून प्रगट होतातच. त्यांचा विचार करता येणार नाही असे नाही. प्रा. शरच्चंद्र मुक्तिबोध ह्यांनी अशाच पद्धतीचे विश्लेषण करून पु. शि. रेगे ह्यांची नैतिक दृष्टी दाखवण्याचा प्रयत्न केला होता. परंतु ही एकांगी, अतिरेकी भूमिका झाली. ज्यांचा हेतू अर्थयुक्तता निर्माण करणे हा नसून केवळ संवेदनांचे चित्रण करणे एवढाच असलेला त्या लेखनकृतीतून लक्षात येतो, त्यांचे मूल्यमापन अर्थसापेक्षतेने करणे हट्टाचे, आग्रहाचे ठरेल.

लेखकाची नैतिकता किती प्रकारे व्यक्त होते?

लेखकाची नैतिकता तीन प्रकारे व्यक्त होते, असे मला वाटते. ते प्रकार असे :

१) परंपरागत नैतिक जाणिवांची जुळवणूक करणारा, त्या मांडणारा लेखकवर्ग,

२) परंपरागत नैतिक जाणिवांची मोडतोड करणारा लेखकवर्ग, आणि

३) प्रगल्भ नैतिक जाणिवा व्यक्त करणारा लेखकवर्ग.

लेखनातून व्यक्त होणाऱ्या नैतिकतेची व्यवस्था लावण्याचा हा एक प्रयत्न आहे. लेखकांचे केलेले हे साचे नव्हेत. प्रत्येक लेखक हा यांपैकी एकाच वर्गात मोडेल असे नाही. काही लेखकांच्या काही कृती एका वर्गात तर काही कृती दुसऱ्या वर्गात असेही होण्याची शक्यता नाकारता येत नाही. ज्यांचे बहुतांश लेखन हे एखाद्या वर्गात येते असे लेखक त्या विशिष्ट वर्गाचे म्हणून उल्लेख करता येईल. शिवाय अनेक निकषांपैकी हा एक निकष आहे याचेही भान उपयोजनाच्या वेळी ठेवावे लागेल.

लेखकांचे वा त्यांच्या लेखनकृतीचे वरील तीन प्रकारांत केलेले हे वर्गीकरण वर्णनात्मक नसून मूल्यमापनात्मक आहे, हे वरील विवेचनावरून स्पष्ट झाले आहे. ह्या वर्गीकरणाच्या आधारे प्रगल्भ नैतिक जाणिवा व्यक्त करणारा लेखक हा चांगल्या प्रतीचा लेखक ठरतो, तर परंपरागत नैतिक जाणिवांची जुळवणूक करणारा लेखक हा कनिष्ठ प्रतीचा ठरतो. अनेक लेखक-कवींचे मूल्यमापन ह्या वर्गीकरणाच्या आधारे करता येईल.

पहिला लेखकवर्ग

एखादा लेखक परंपरागत नैतिक जाणिवांची जुळवणूक करतो म्हणजे काय करतो? बदलत्या कालमानानुसार समाजातील काही नैतिक जाणिवा बदलणे वा नाहीशा होणे आवश्यक असते. परंतु साधारणतः स्थितिप्रिय असलेला समाज ही जुनी मूल्ये, जुन्या जाणिवा टाकून देत नाही. जुन्या परंपरागत जाणिवा व बदलते कालमान ह्यामुळे समाजाच्या व्यवहारात विसंगती निर्माण होते. असे विसंगतिपूर्ण जीवन समाज जगत राहतो. परंपरागत नैतिक जाणिवांची जुळवणूक करणारा लेखकवर्ग अशा विसंगतीला खतपाणी घालत असतो. वाचक-प्रेक्षकांमध्ये प्रकट वा अप्रकट स्वरूपात असलेल्या जुन्या मूल्यव्यवस्थेला तो छेद देत नाही, तर त्या व्यवस्थेला तो आवाहन करतो. अशा लेखकांची दृष्टी वर्तमानात असण्याऐवजी ती गतकालातच असते. वास्तव जीवनाला सुसंवादी नैतिक जाणिवा टाळून हे लेखक गतानुगतिक जाणिवा मांडण्याचा प्रयत्न करतात. गतकालीन जीवनाचे, मूल्यांचे ते उदात्तीकरण करतात. उदाहरणार्थ, देशप्रेम, आदर्श शिक्षक, आदर्श पत्नी, स्त्रीचे शील इत्यादींविषयीच्या पारंपरिक कल्पना हे त्यांचे चित्रणविषय असतात. तुळशीवृंदावन जाणे, मामाचा चिरेबंदी वाडा नाहीसा होणे, खेडी जाऊन त्या जागी आधुनिकीकरण झालेली जीवनव्यवस्था येणे, एकूणच जुन्या वास्तू, व्यक्ती, संस्था नाहीशा होत चालल्याची हळहळ त्यांच्या लेखनात असते. या वर्गातले काही लेखक जुन्या मूल्यांचा उल्लेख टाळून लोकांमध्ये असलेला अनेक विषयांवरील साचेबंद दृष्टिकोन लक्षात घेतात आणि त्यांना आवाहन करतात. हे सर्व लेखक वर्तमानकालीन जीवनाचे ताण पकडू शकत नाहीत. जीवनाचे, जीवनातील प्रश्नांचे ते सुलभीकरण करतात. वास्तवापासून दूर जाण्याच्या त्यांच्या

ह्या वृत्तीमुळे साहजिकच रंजनात्मकता हा त्यांच्या कृतीचा विशेष होतो. मराठीतील बहुसंख्य लेखक, लेखिका यांचा समावेश ह्या वर्गात करता येईल. उदा., बाळ कोल्हटकर, वसंत कानेटकर, रणजित देसाई, गो. नी. दांडेकर इत्यादी अनेक लेखकांचे लेखन ह्या संदर्भात तपासता येईल.

दुसरा लेखकवर्ग

परंपरागत नैतिक जाणिवा न स्वीकारणारा वा त्यांची मोडतोड करणारा असा एक लेखकवर्ग असतो. ह्या वर्गातील लेखक परंपरागत मूल्यव्यवस्थेवर प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष रीतीने टीका वा हल्ला करतात. परंतु जीवन समजावून घेण्याची, ते जाणण्याची त्यांची शक्तीच मर्यादित असते. जीवनातील अंतःस्तर, त्यातील गुंतागुंत ही समजावून न घेता वरवरच्या जीवनपद्धतीवर टीका वा भाष्य करणे एवढेच मर्यादित उद्दिष्ट त्यांनी बाळगलेले असते. अनेक वेळा त्यांचे लेखन केवळ प्रतिक्रियात्मक असते. त्यामुळे असे लेखक परंपरागत नैतिक जाणिवा न स्वीकारूनही मूल्यदृष्ट्या फार वरच्या प्रतीचे नसतात. त्यांची जीवनदृष्टी अप्रगल्भ असते. त्यांच्यात एक तर अभिनिवेश असतो किंवा परिस्थितीचे सरधोपट वा आकर्षक, भडक निवेदन असते. असे लेखकही जीवनातील वास्तवापासून दूरच असतात. मराठीत लिहिली जाणारी बहुतांश दलित कविता किंवा चंद्रकांत खोत, अरुण साधू यांसारख्या लेखकांचा ह्या वर्गात समावेश करता येईल.

तिसरा लेखकवर्ग

प्रगल्भ नैतिक जाणिवा लेखनकृतीतून व्यक्त करणारे लेखक परंपरागत नैतिक जाणिवा दूर सारत असतातच; परंतु परंपरागत नैतिक जाणिवांवर टीका करणे, त्यांची मोडतोड करणे एवढेच त्यांना अभिप्रेत नसते. हे लेखक जीवनाचे आशावादी चित्र रेखाटतात की निराशावादी हे महत्त्वाचे नाही. ते रूढ अर्थाने प्रगतिपर आहेत की परागतिपर हेही गौणच असते. ह्या लेखकांना समग्र जीवनाचे भान असते. जीवनातील अंतःस्तर, विविध ताण, गुंतागुंत ह्या गोष्टींची यथार्थ जाणीव ह्या लेखकांना असते. जीवनाचे, जीवनातील प्रश्नांचे सुलभीकरण ते करत नाहीत. प्रचलित जीवनव्यवस्थेतील विसंगती ते हेरतात. परंतु आक्रस्ताळेपणाने, अभिनिवेशाने, तिचे चित्रण ते करत नाहीत. आपल्या जीवनातील, व्यवस्थेतील अनेक मूल्यांचा, कल्पनांचा ते अप्रत्यक्षरीत्या आपल्याला फेरविचार करायला लावतात. आणि मुख्य म्हणजे मानवी जीवनाविषयीची, त्यातील प्रश्नांविषयीची खोल आस्था त्यांच्या लेखनामागे असते. मराठीत असे लेखक संख्येने कमी आहेत. असे असले तरी त्यांची संख्या अगदीच उपेक्षणीय नाही. केशवसुत, मर्ढेकर, जी. ए. कुळकर्णी, कमल देसाई, भालचंद्र नेमाडे इत्यादी लेखक-कवींचा समावेश यात करता येईल.

शेवटी पुन्हा एकदा नैतिकतेचा हा निकष अनेक निकषांपैकी, परंतु महत्त्वाचा निकष आहे हे नमूद करावेसे वाटते. जीवनवादी भूमिका स्वीकारणाऱ्यांना नैतिकतेच्या निकषाला गौण लेखून चालणार नाही. कलावाद्यांच्या दृष्टीने हा सर्व प्रपंचच गैरलागू आहे.

टिपा

१. द. ग. गोडसे ह्यांचा कलाविचार जीवनवादी भूमिकेला पोषक आहे. परंतु ह्या चर्चासत्रात त्यांच्या कलाविचारावर स्वतंत्र निबंध असल्याने तो विचार प्रस्तुत निबंधात केला नाही.

२. दि. के. बेडेकर, *विचारयात्रा*, मुंबई १९७५, पृ. ११४.

३. नरहर कुरुंदकर, *पायवाट*, मुंबई १९७४, पृ. १८०.

४. यापूर्वी प्रा. वा. म. जोशी यांनीही 'कारणानाम् अनेकता' ह्या संकल्पनेने वाङ्मयातील विविधता दाखवण्याचा प्रयत्न केला होता. मात्र ह्या विचाराला त्यांनी तात्त्विक अधिष्ठान दिले नव्हते.

५. वसंत दावतर, 'साहित्य-समीक्षा आणि सौंदर्यशास्त्रीय दृष्टी', *आलोचना*, जून १९८०, पृ. ४.

६. रा. भा. पाटणकर, *सौंदर्यमीमांसा*, मुंबई १९७४, पृ. ६४.

७. शरच्चंद्र मुक्तिबोध, *सृष्टी, 'सौंदर्य' आणि साहित्यमूल्य*, मुंबई १९७९, पृ. १६०.

८. कित्ता, पृ. १४८.

९. "'कला जीवनासाठी आहे,' असे मानणाऱ्यांपैकी बहुतेकांच्या मते कलेला केवळ साधनमूल्यच असते. पण सर्वच जीवनवादी असे मानतात अशातला भाग नाही. कारण कला स्वायत्त आहे असे मानणारे लोकही जीवनवादी असू शकतात. कलेला स्वायत्तता दिली तरी कलेमुळे एकूण जीवन जास्त संपन्न होते, म्हणून स्वायत्त कलासुद्धा अखेरीस आदर्श जीवनाचा भागच ठरते."— *सौंदर्यमीमांसा*, मुंबई १९७४, पृ. २८२.

१०. 'लेखक' ही संज्ञा ललित लेखक व 'लेखक' ही संज्ञा ललित लेखन ह्या अर्थाने येथे वापरली आहे.

[हा निबंध लिहीत असताना डॉ० रा० भा० पाटणकर, प्रा० कमल देसाई व प्रा० दिगंबर पाध्ये ह्यांच्याशी ह्या विषयावर केलेल्या चर्चेचा मला उपयोग झाला. त्यांचे आभार.]

संगीत

अशोक रानडे

वरील विषयाच्या संदर्भात १९७० पासूनचे दशक लक्षात घ्यावयाचे असे म्हणताच माझ्या मनापुढे एकदोन तांत्रिक प्रश्न उभे राहतात. दिलेल्या विषयातच तपासावयाचा सौंदर्यविचार शब्दरूप प्राप्त झालेला हवा, अशी अट आहे. आता कलाकाराने आपला सौंदर्यविचार शब्दरूप न देताही आपापल्या आविष्कारातून मांडलेला नसतो का? संगीतासारख्या प्रयोगसिद्ध कलांमध्ये अभाषिक विचारसंक्रमण होत नसते काय? खरे पाहता जिथे जिथे उच्च दर्जाचे संतुलन असते तिथे तिथे कार्यशील असणाऱ्या संकल्पना आणि यासाठी आवश्यक ती तार्किक संगती असतेच. पर्यायाने मूल्यात्मक संकल्पनांचा व्यूह, अंतर्गत निकषांचा संच, हा संच ज्यांवर वापरला जातो त्या पातळ्या (परीक्षण, कलास्वाद, अतिसौंदर्यशास्त्रीय इ.) यांसारखी सर्व मंडळी उपस्थित असतात. या सर्वांना शब्दरूप मिळणे महत्त्वाचे आणि सोयीचेही असेल; पण ते अपरिहार्य आहे का? आणखी पुढचा मुद्दा असा की, जे शब्दरूप मिळेल तेही लिखितच पाहिजे असा आग्रह आपण का धरावा? आजही मुख्यतः मौखिक परंपरेवर भिस्त ठेवून राहिलेल्या संगीतासारख्या कलेवर लिखित-मुद्रित अवतार जबरीने लादणे अदूरदृष्टीचे आहे. अशा आग्रहांनी सौंदर्यविचार पुढे जाणार नाही. विचारापासून आविष्कारपद्धतीपर्यंत सर्व पायऱ्यांवर साहित्य या एकाच कलेने शिपाईगिरी करणे हिताचे नाही. अ-भाषिक विचारसंक्रमणाचा प्रश्न जोपर्यंत सौंदर्यमीमांसा हाताळत नाही तोपर्यंत ती लंगडीच राहील. हा प्रश्न अत्यंत मूलगामी आणि तांत्रिक आहे आणि मराठी सौंदर्यविचार हा आता तत्त्वज्ञानाने पुष्ट झाल्यामुळे प्रौढ झाला याबाबत

दिमाख मिरवणाऱ्यांना अजून हा प्रश्न जाणवलेला दिसत नाही. याचा अर्थ एकच होऊ शकतो, तो म्हणजे आपण खऱ्या अर्थाने तत्त्वज्ञानी नाही. प्रयोगसिद्ध कलांच्या बाबतीत निरक्षर असणाऱ्यांनी त्यांचा विचार करत रहावा यातूनच ही आपत्ती ओढवली आहे. ही कोंडी फोडली पाहिजे ती कलाकारांनी वेगळ्या तऱ्हेने(ही) कार्यरत होऊन व साहित्याधारी समीक्षकांनी अधिक नम्रपणे इतर कलांबाबत विद्यार्थीत्व स्वीकारून.

मर्ढेकरी वळणांशी परिचित झालेल्या अभ्यासकांना, म्हणजे स्थूलमानाने तत्त्वज्ञानी चर्चेस प्राधान्य देणाऱ्या घराण्यास, वामनराव देशपांडे यांच्या 'घरंदाज गायकी'ने (१९६१) संगीताबाबत सुप्रतिष्ठित केले. मर्ढेकरी संप्रदायाचा थोडाफार परिचय व त्यात शास्त्रोक्त हिंदुस्थानी कंठसंगीताचा निकटचा अभ्यास यामधून आपले सारे रसायन सिद्ध करण्याकडे वामनरावांचा रोख होता. आपण विचारात घेण्याचा कालखंड बराच पुढे असूनही या पुस्तकाचा उल्लेख करण्याचे कारण असे की, एकंदरीने पाहता मराठी सौंदर्यविचाराचे मर्ढेकरी वळण कसोशीने तपासण्याचे प्रयत्न १९७० च्या आसपास पूर्ण झाले व संगीतविचाराचेही तसेच झाले. प्रभाकर पाध्यांचे 'मर्ढेकरांची सौंदर्यमीमांसा' (१९७०) ग्रंथरूपाने १९७४ मध्ये प्रसिद्ध झाले असले तरी त्याचे पूर्ण लिखाण १९७०–७१ ला तयार झाले होते. वामनरावांनी चाचपडत घेतलेले मर्ढेकरी वळण संगीतविचारापुरते याच सुमारास मागे पडले. विशुद्ध संवेदना, लयसिद्धांत, कलासोपानपरंपरा, कलेचे माध्यम, सौंदर्यभावनेची कलासंबद्ध अपरिहार्यता इत्यादी अनेक बाबतींत मर्ढेकरी भूमिका संगीतास लागू पडत नाही, असे तर्कप्रतिपादन ठामपणे करण्यात आले. ('संगीताचे सौंदर्यशास्त्र', १९७१.)

खास करून सांगीतिक सौंदर्यविचारास वाहिलेले लेखन कमी असते, पण सर्वसाधारण सौंदर्यशास्त्रीय लिखाण करणाऱ्यांनी संगीतविषयक मुद्द्यांना स्पर्श केल्याची उदाहरणे असतातच. विविध तात्त्विक गरजांमुळे सांगीतिक वास्तवाशी पुरेशी घसट नसतानाही अनेक विचारवंत संगीताला सोयीस्करशा तात्त्विक चौकटीत बसवू पाहतात. अशा परिस्थितीत त्यांना येणारे अपरिहार्य अपयश मुख्यतः एका कारणामुळे येते : त्यांची संगीतविषयक जाण अव्याप्तीच्या दोषाने युक्त असते. पण तरीही अनेकदा विचारात एक प्रकारचे ताजेपण आढळण्याची शक्यता असते. कारण निराळ्या संदर्भातून ते संगीताकडे येऊ पहात असतात. संगीत म्हणजे केवळ कलासंगीत नव्हे. संगीताच्या विविध परी असतात. त्या सर्वांचे मांड निरनिराळे असतात. त्या त्या प्रकारात, आविष्कार श्रेष्ठ-कनिष्ठ ठरविण्याचे निकषही वेगवेगळे असतात. निकषांचे असे संच प्रत्येक संस्कृतीत असतात. हे संच लवचिकपणे वापरत राहिल्यामुळे सौंदर्यविषयक सिद्धांतांचा एक 'चल' असा डोलारा सिद्ध होत असतो. अशा व्यापक आणि बहुविध व्यूहाचे भान असल्या कारणाने कलेचा विचार करताना, आजीबाईंच्या गळ्यातील थरथरती ओवीसुद्धा ध्यानात घ्यायला हवी, असा सूर अस्पष्टपणे का होईना, बागुलांच्या 'कलेचे विकेंद्रीकरण'मध्ये उमटलेला दिसतो (१९७१). याच

संदर्भात निकषांची बहुविधता वारंवार सांगणारे पाटणकर महत्त्वाचे ठरतात. मुद्दा असा की, संगीताच्या सौंदर्यशास्त्राचा सवतासुभा हवा असे संगीतविचारकांना वाटू लागणे आणि एकंदरीने मर्देकरी भूमिकेवर सर्वांगीण आक्षेप घेतले जाऊ लागणे या दोन्ही घटनांचे समकालीनत्व हा काही केवळ योगायोग मानता येणार नाही. सौंदर्यशास्त्रीय हवामान निश्चितपणे जरा मोकळे होऊ लागले आहे. याच सौंदर्यशास्त्रीय लोकशाहीचे एक बोलके उदाहरण म्हणजे 'वाङ्मय व कला' यांच्याचपुरते आपले रसास्वादविवेचन मर्यादित ठेवणारे माधव आचवल. हेही पुस्तक १९७१चेच. संगीतविषयक भूमिका घेतलीच पाहिजे असे नाही या समजुतीने किंवा अशी भूमिका घेण्यासाठी आवश्यक ती सामग्री आपल्याकडे नाही असे मानल्यामुळे काहींनी आपले विवेचन मर्यादित ठेवले. पण जाण नसता संगीत आपल्या चौकटीत बसवण्यापेक्षा वरील दोन्ही दृष्टिकोण परवडतात, असे निश्चितपणे म्हणता येईल.

सौंदर्यशास्त्रीय गुदमरलेपण दूर होऊ लागण्याइतकीच महत्त्वाची म्हणण्यासारखी आणखी एक बाब गेल्या दशकातली म्हणून नोंदली पाहिजे. अनेक कारणांनी मराठीमधील संगीतविचार प्रमाणाबाहेर रसभरित राहिला आहे. मुख्यतः दोन प्रकारांनी : एक तर रसकल्पना आणि संगीतानुभवाची मूल्यात्मकता यांची अनिवार्य सांगड घालण्याच्या अट्टाहासातून, आणि दुसरे म्हणजे 'रसयुक्तता म्हणजे कर्णमधुरता' या मनात कुठेतरी खोलवर रुजलेल्या समीकरणातून. द० ग० गोडश्यांनी 'शक्तिसौष्ठव' (१९७२) या आपल्या ग्रंथाच्या विवेचनाचे मोहरे इतिहास–मानववंशशास्त्र यांच्या अंगाने वळवले आहे हे खरे; पण सौंदर्य, रस, मधुरता यांसारख्या वाट बंद करणाऱ्या संकल्पनांच्या पलीकडे जाऊनही कलामूल्याचा छडा लावता येतो, हा त्यांच्या प्रयत्नामधील प्रतिध्वनी महत्त्वाचा. पोवाडा, गमकेची तान, वझेबुवांचे गाणे, अनेक वाद्यांचे ध्वनी इत्यादींना संगीतव्यवहारात आपापली सौंदर्यशास्त्रीय भूमिका आहे. या सर्वांची संगती लावायची तर एकतत्त्वाधारित सौंदर्यमीमांसाही उपयोगी नाही आणि रसचर्चाही. 'षड्ज-गांधार'सारख्या पुस्तकातले कृ० द० दीक्षितांचे संगीतवेध शक्य होतात ते या तथ्याच्या आकलनामुळे. खुद्द साहित्यसमीक्षकांनाही अधूनमधून रसचर्चेची अडगळ जाणवते, तर प्रयोगसिद्ध कलांची कथा काय? कलाकारानुसार, बंदिशीनुसार निकष बदलतात, आविष्काराचा रोख बदलतो, श्रोत्यांवरचा परिणाम बदलतो आणि संगीतकृतीचा अंतिम रूपभेदसुद्धा. हा विवेक न ठेवला तर संगीतप्रकार, संगीतवाद्ये, कलाकार, संगीतरूपे आणि श्रोत्यांचा सहयोग यांपैकी कशाचाच मागोवा घेता येणार नाही. आपल्या संगीतानुभवास पक्के रहावे, मग तत्त्वमीमांसेचे काय होईल ते होवो, अशी बेडर भूमिका संगीतमार्मिकांनी 'टेंबे युगोत्तरी' घेणे गरजेचे झाले होते. दीक्षितांनी तसे केले. अरविंद मंगरूळकरांनी आपले लेख संग्रहित केले नाहीत. शिवाय तुलनेने पाहता त्यांची वाटचाल साहित्यचर्चेचा संग न सोडता चालली होती. संगीतानुभव दोघांनीही

घेतला हे निश्चित, पण मंगरूळकरांवरचा साहित्याचा पगडा सैल व्हायला वेळ लागला. आणि दीक्षितांनी तर तत्त्वचर्चेचादावाच कधी केला नाही.

तसे पाहता सौंदर्यमीमांसकांपुढे संगीत अनेक प्रश्न उभे करते. संगीताचे रूप न समजते तर हे प्रश्न उलगडणे अशक्यप्राय म्हटले पाहिजे. या कारणाने केवळ साहित्याच्या आधाराने उभी राहू पाहणारी सौंदर्यमीमांसा, सर्वसाधारण सौंदर्यविचार आणि सांगीतिक सौंदर्यविचार या दोवांनाही अडचणीची ठरू शकते. अनेक सौंदर्यशास्त्रीय प्रश्नांना संगीताची अशी खास उत्तरे आहेत; इतकेच नव्हे, तर ही उत्तरे नीट समजल्यास नाट्यसाहित्य, लोकसाहित्य व काव्याचे अनेक आविष्कार नीट समजतील, परिणामतः साहित्याची समग्र समज आणि एकूण निर्मिती यांना अधिक अनुकूल वातावरण तयार होईल. (या संदर्भात पुढील प्रश्नांचा निर्देश करता येईल : आशय आणि अभिव्यक्ती यांचे नाते, ध्वन्याधारित प्रतिमासृष्टी व कल्पनाशक्ती, अनेकेंद्रिय चेतना, लयविचार आणि कलात्म काल, कला, भावना व भावस्थिती इ.) संगीतविचार असा मोक्याच्या जागेवर उभा असल्याची जाणीव एकंदर सौंदर्यशास्त्रज्ञांना वाढत्या प्रमाणात होत आहे. प्रस्तुत जाणीव दोन तऱ्हांनी प्रगट होताना दिसते. पहिल्या प्रकारात साहित्याधारित सौंदर्यविचाराला संगीतविचाराची परिशिष्टे जोडली जातात ('रसग्रहण : कला आणि स्वरूप', गो० म० कुलकर्णी, १९७३; 'गतिमानी', द० ग० गोडसे, १९७६). किंवा दुसरा मार्ग म्हणजे खुद्द सौंदर्यशास्त्री मंडळी संगीताविषयी लिहितात—कमीअधिक प्रमाणात ('सौंदर्यानुभव', प्रभाकर पाध्ये, १९२०). आपल्या भूमिकेस पोषक अशी अवतरणे वा तत्सम पुरावे संगीतज्ञांच्या लिखाणातून उद्धृत करण्याच्या रूढ मार्गावर चालण्याच्या तुलनेत हे पाऊल अधिक धाडसी असते. आपापल्या औपपत्तिक संचिताच्या अनुषंगाने काही मूल्यात्म भूमिका घेऊन संबंधित संगीत आणि संगीतकार यांवर सौंदर्यशास्त्रीय झोत टाकण्याची या प्रयत्नात धडपड जाणवते. आपापल्या वैयक्तिक आवडीनिवडींपलीकडे जाऊन अभिरुचीशी संबद्ध राहणारे विधान सिद्ध करण्याचा यात चंग बांधलेला असल्याकारणाने संगीतविचारकाला ही विवरणे तपासावी लागतात. या तपासणीत काय आढळते? अनेकदा असे आढळते की, व्यापक सांगीतिक वास्तवाशी परिचय नसल्याकारणाने वैयक्तिक आवडीनिवडीचीच विधाने केवळ सौंदर्यशास्त्रीय अंगरखे घालून वावरत आहेत. 'मला गाण्यातले फारसे कळत नाही' असे म्हणत म्हणत पाध्यांनी केलेले ऊर्मी, ऊर्जा इत्यादींचे विवेचन या प्रकारचे आहे.

एका दृष्टीने हे बरे; कारण यामुळे दृष्टिकोण समोरासमोर ठाकतील व चर्चेची शक्यता वाढेल. पण चर्चा अर्थपूर्ण व्हायची असेल तर साहित्याधारित सौंदर्यशास्त्र उभे करणाऱ्यांना सांगीतिक स्पर्शावर विसंबून चालणार नाही. संगीताचा प्रत्यक्षानुभव असणाऱ्यांनी लिहिते व्हावे हे खरे. प्रसंगी परस्परविरोधी वाटणारे लिखाण करण्यासही त्यांनी मागेपुढे पाहू नये. संगीताची जाण असलेले सौंदर्यशास्त्री उभे ठाकेपर्यंत संगीतकारांना वाट पुसत सौंदर्यशास्त्रज्ञांनी आपला उद्योग चालवावा हे बरे.

नाटक

पुष्पा भावे

नाट्यसमीक्षेच्या तत्त्वज्ञानाच्या स्वरूपाचे लेखन आणि चिंतन मराठीमध्ये इतके कमी झालेले आहे की, या विषयावर निबंध लिहिणे अशक्य ठरावे. अर्थात कोणत्याही कलाक्षेत्रात ज्या छोट्यामोठ्या घडामोडी घडत असतात, कलावंत जी निवड करीत असतात, ज्या गोष्टी नाकारीत असतात, रसिक ज्या गोष्टींची निवड करतात, ज्या गोष्टी नाकारीत असतात, त्यांतून त्या त्या कलाक्षेत्रातील सौंदर्यविषयक संकल्पना व्यक्त होतच असतात. त्याविषयी कलावंतांनी वा रसिकांनी नेहमीच जाणीवपूर्वक विचार वा चिंतन केलेले असतेच असे नाही. या साऱ्या विखुरलेल्या प्रतिक्रियांची मांडणी करून, व्यवस्था लावून त्यातून एका विशिष्ट काळातील एका विशिष्ट कलाक्षेत्रातील सौंदर्य-विषयक संकल्पनांचे चित्र पुरे करता येईल. मग त्यासाठी स्वघोषित विचारवंतांचाच विचार प्रातिनिधिक मानण्याची गरज नाही. किंबहुना संगीत, नाटक आणि चित्रपटाच्या संदर्भात मूल्यव्यवस्थेचा शोध समीक्षालेखनापेक्षा प्रत्यक्ष कलाक्षेत्रातच करणे श्रेयस्कर ठरते.

नाट्यक्षेत्रातील सौंदर्यविषयक संकल्पनांचा शोध घेणे हे इतर क्षेत्रांतील शोधापेक्षा अधिक गुंतागुंतीचे ठरते. कारण, नाट्यक्षेत्रातील सौंदर्यविषयक कल्पनांचे नाते विविध क्षेत्रांशी असते. तत्त्वज्ञानापासून ते दृश्यश्राव्य कलाजगतापर्यंत ते सर्वत्र पसरलेले आहे. आणि दुसऱ्या बाजूला मराठी नाट्यव्यवहार आहे; ज्यात अमूर्त चिंतनाला फारसे स्थान मिळालेले नाही. त्यामुळे मराठी नाट्यजगतात जे विविध वाद निर्माण झाले, त्यांत एकच नाट्यविषयक संकल्पना विरुद्ध अर्थाने दोन गटांनी वापरलेली

दिसते. नाटक आणि प्रेक्षक यांच्यातील नात्याविषयी प्रश्न निर्माण झाले, 'नाटक म्हणजे काय?' असाही प्रश्न उपस्थित झाला, विशिष्ट परकीय नाटककारांच्या शैलीविषयी वाद निर्माण झाले, दिग्दर्शक–नाटककार नात्याविषयी वाद निर्माण झाले. त्यांची चर्चा मात्र वर्तमानपत्री पातळीवर झाली. त्या वादांच्या निमित्ताने मूलभूत विश्लेषण फारसे झाले नाही. हे फक्त व्यावसायिक रंगभूमीच्या संदर्भातच घडले असे नाही, तर प्रायोगिक अथवा समांतर रंगभूमीशी निगडित वादांमध्येही फारसे तत्त्वचिंतन झालेले आढळत नाही.

आपल्या या चर्चासत्राचे सूत्र आहे : 'गेल्या दशकातील मराठी सौंदर्यविचार'. म्हणजे १९७१ ते १९८० या कालखंडात नाट्यक्षेत्रात जाणवणारा सौंदर्यविचार— त्यात झालेले परिवर्तन, निर्माण झालेले प्रश्न यांची मांडणी आपल्याला करायची आहे. वास्तविक १९७१–८० हा कालखंड या विचाराच्या दृष्टिकोणातून अत्यंत समृद्ध असायला हवा होता. कारण १९५४ ते १९७० प्रायोगिक रंगमंचावर, समांतर रंगमंचावर आणि व्यावसायिक रंगमंचावरही अनेकविध नवे प्रयोग चालू होते. दिग्दर्शक, अभिनेते, नाटककार, यांची नवी पिढी नाट्यक्षेत्रात काम करीत होती. काही वर्षे प्रत्यक्ष प्रयोग झाल्यावर, त्या कामातून निर्माण होणाऱ्या प्रश्नांची मांडणी, चर्चा होऊन नवा नाट्यविचार पुढे येण्यास खरे म्हणजे या काळात वाव होता. परंतु तसे घडलेले नाही. मात्र १९५४ ते १९८० या कालखंडात रंगभूमीवर जे घडत होते आणि घडत नव्हते त्यातून नाट्यमूल्यांविषयी अनेक प्रश्न निर्माण होत होते. या निबंधात विशेषतः १९७१–८० या कालखंडात नाटकातील सौंदर्यमूल्यांविषयी जे प्रश्न निर्माण झाले, ते मांडण्याचा प्रयत्न केला आहे.

नाट्यमूल्यांचा विचार वाङ्मयीन मूल्यांपेक्षा कोणत्या दृष्टिकोनातून वेगळा ठरवायचा? म्हणजेच ग्रंथसंस्कृतीचा नाट्यसंस्कृतीवर असलेला प्रभाव बाजूला सारून, रंगमंच-माध्यमाचा पुन्हा एकदा विचार करणे, हा या कालखंडातला प्रमुख मूल्यात्मक प्रश्न आहे. प्रयोग म्हणजे केवळ नाटककाराच्या संहितेचे विशदीकरण नाही, ती दिग्दर्शकाची निर्मिती आहे, या विचारापासून ते नाटककार हवाच कशाला, कलावंतांच्या अनुभवांच्या आधारे नाटक उभे राहू शकते, या विचारापर्यंत अनेकविध छटा आपल्याला या काळातील नाट्यप्रयोगाच्या पाठीमागे दिसतात. पहिल्या टप्प्यात सर्वसाधारणतः आंधळ्या असणाऱ्या मराठी प्रेक्षकाला पहायला लावणे, त्याची दृक्संवेदना जागृत करणे हा हेतू दिसतो, तर गेल्या दहा वर्षांत श्राव्य (म्हणजे केवळ संवाद वा संगीत नाही) नाट्यप्रयोगात विविध स्तरांवर ध्वनीला स्थान असते हे सिद्ध करण्याचा यत्न प्रयोगाच्या संयोजनात दिसतो. परंतु साहित्यातला शब्द आणि नाटकातला शब्द यांच्यातील स्वरूपभेदाची जाणीवपूर्वक चर्चा झालेली दिसत नाही. प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगात उच्चारित नाट्यशब्दाकडे कलावंतांनी पुरेसे ध्यान दिलेले आहे असे दिसत नाही. क्वचित कोणा दिग्दर्शकाच्या प्रयत्नात कलावंतांचे विविध गुणधर्मांचे

आवाज वाद्यमेळासारखे वापरण्याची कल्पना जाणवते. परंतु आजही लिखित शब्दाला उच्चारित स्वरूप देणे असेच श्राव्यतेचे रूप दिसते. काही नाटककारांनी वा काही दिग्दर्शकांनी वाङ्मयीन भाषा मोडून नवी भाषा घडविण्याचा प्रयत्न वरवर निरर्थक वाटणाऱ्या आवाजाला नाट्यार्थ देण्याच्या दिशेने केलेला दिसतो. तर काही नाटककारांनी भाषेच्या अंतर्गत लयीचा शोध घेण्याचाही यत्न केलेला दिसतो. हे सारे खरे असले तरी अजूनही मराठी नाट्यव्यवहारात 'भाषासौंदर्य' म्हणून ओळखले जाते, ते १९२०–४० या काळातील वाङ्मयीन अभिरुचीचे संस्कार दर्शविणारे आहे. सुभाषिते आणि कृतककाव्यात्म आलंकारिक वाक्ये हे आजही मराठीतील नाट्यभाषेचे मूल्य मानले जाते. आपण हे मूल्य मानीत नाही असे म्हणणारे समीक्षकही अशी वाक्ये प्रयोगसमीक्षेत स्मरणपूर्वक नमूद करतात. वास्तविक आज मराठी वाङ्मयीन वातावरणात शैलीचा विचार यापेक्षा खूप प्रगल्भ झालेला आहे, अथवा चांगल्या वक्तृत्वाचे निकषही बदललेले आहेत. परंतु मराठी व्यावसायिक रंगमंचावर ऐकू येणारे भाषिक आविष्कार वर उल्लेखिलेल्या कृतकतेचाच अभिमान बाळगणारे आहेत. व्यावसायिक रंगमंचावर संयत अभिनय रुजविण्याचा यत्न करणाऱ्या काही नटांनी स्वप्रयत्नाने या भाषिक आविष्कारांना वळण देण्याचा यत्न केलेला दिसतो.

ग्रंथसंस्कृतीचा पगडा नाट्यसंस्कृतीवर असूनही रंगमंचाचे स्वतःचे तर्कशास्त्र, रंगमंचाची भाषा, प्रत्येक नाट्यशैलीचे स्वतःचे तर्कशास्त्र याचा काही प्रमाणात दिग्दर्शक आणि नाट्यकलावंत यांनी विचार केलेला दिसतो...तो विशेषतः नाट्यप्रयोगात जाणवतो. परंतु प्रायोगिक नाट्ययसमीक्षेने वा रसिकांनी नाट्यप्रयोगाचे हे पृथगात्म स्वरूप फारसे ध्यानी घेतलेले दिसत नाही.

ग्रंथसंस्कृतीचा हा प्रभाव गेल्या काही वर्षांत कमी होत असला तरी पुन्हा पुन्हा निर्माण होणाऱ्या काही वादांमध्ये तो जाणवत राहतो. उदा. 'अमुक नाटक वाङ्मय म्हणून चांगले आहे पण त्यास प्रयोगमूल्य नाही', 'नाटकाच्या यशाचे श्रेय नाकटकाराचे की नटांचे?', 'वाङ्मय हरवले तर सारेच हरवले', अथवा नाट्यसमीक्षेत तीन चतुर्थांश भाग संहितेचे विश्लेषण आणि शेवटचा परिच्छेद प्रयोगाविषयी ही रचना, दिग्दर्शकाच्या महत्त्वाविषयीची अस्वस्थता हीसुद्धा ग्रंथसंस्कृती आणि नाट्यसंस्कृती यांतील मूल्यविवेकाच्या संदिग्धतेमुळे निर्माण झालेली आहे.

नाटकाचे 'असणे–दिसणे–देणे' याविषयी गेल्या काही वर्षांत जाणीवपूर्वक, अजाणता नवा विचार केला गेला, नव्या जाणिवा व्यक्त झाल्या असे दिसते. ते नवेपण धूसर आहे, पण तरीही त्याचा संस्कार जाणवतो आहे. नाटक हा कलाविष्कारच 'इथे आणि आता' या स्वरूपाचा असतो. या अर्थाने तो एक ऐंद्रिय अनुभव असतो. नाटकाचे अस्तित्व पार्थिव असणे, काहीसे आक्रमकपणे पार्थिव असणे आवश्यक असते आणि तरीही त्याचे तर्कशास्त्र काव्याला निकटचे असते. ही अवघड संगती साधण्याचा यत्न आजचे काही नाटककार, दिग्दर्शक करताना दिसतात.

दृक्संवेदना जागी करताना ती केवळ रंगरेषांच्या अंगाने नाही, तर शिल्पाच्या अंगानेही जागी व्हायला हवी याची जाणीव काही नाट्यप्रयोगांच्या संकल्पनेत आणि विरचनेत जाणवते. नेपथ्य आणि सजावट हा कल्पनाविस्तार नाही वा अलंकार नाही, त्या अनुभवांच्या प्रतिमा आहेत हाही विचार, क्वचित का होईना, या काळात मराठी रंगमंचावर दिसू लागतो. विशेषतः नाटकाच्या 'असण्या'विषयीच्या प्रतिकृतिवादी कल्पनांविरुद्ध बंड करणाऱ्या नाटककार-दिग्दर्शकांच्या प्रयत्नात तो अधिक दिसतो.

नाटकाच्या 'असण्या'मध्ये आणि 'दिसण्या'मध्ये या काळातील महत्त्वाचे मूल्य म्हणजे अवकाशाशी, मोकळ्या अवकाशाशी नव्याने नाते जोडण्याचा प्रयत्न. नटाचे शरीर हे माध्यम म्हणून वापरण्याचा यत्नही या काळात विविध दृष्टिकोनांतून झालेला दिसतो. 'नाटक हे अवकाशांतर्गत काव्य' याची जाणीवही या काळात कधी योग्य दिशेने, तर कधी वरवरच्या अर्थाने व्यक्त झाली. नाट्यप्रयोगाच्या एकात्म स्वरूपात प्रकाश पोत निर्माण करण्याचे कार्य करतो, कधी चित्तवृत्ती निर्माण करण्याचे कार्य करतो, ही जाणीव व रंगमंचावरील अवकाश छेदण्याचे कार्य करण्याची प्रकाशाची क्षमता जाणून केलेली प्रकाशयोजना याही काळाच्या खुणा सांगता येतील. या काळातील प्रकाशयोजनेने अंधाराशी अर्थपूर्ण नाते जोडलेले दिसते. अर्थात हा मूल्यात्मक विचार न करता उपलब्ध तांत्रिक सुविधा वापरून चमत्कार घडविणारे तंत्रज्ञही याच काळात दिसतात. रंगमंचावरील जीवनदृश्य ही प्रत्यक्षाची प्रतिकृती नाही, हा विचार प्रस्थापित करण्यासाठी प्रकाशाचा वापरही क्वचित झालेला दिसतो. नाट्यसंहितेत आणि नाट्यप्रयोगात स्थळकाळातील मूलभूत मानवी अनुभव व्यक्त होऊ शकतो, ही कल्पना आणि रंगमंचावरील अवकाश व प्रकाश याचे आंतरिक नाते क्वचित कोणाला जाणवलेले दिसते. परंतु बहुसंख्य मराठी दिग्दर्शक आणि प्रेक्षक यांच्या मनावर आणि दृष्टीवर 'स्थळ : दिवाणखाना' या तर्कशास्त्राचा इतका प्रभाव आहे की ज्या प्रयोगात हे तर्कशास्त्र अप्रस्तुत आहे तिथेही ते डोकावताना दिसते.

नाटकाच्या असण्याविषयी आणि दिसण्याविषयीचे मूलभूत प्रश्न, अर्थात 'नाटक' म्हणजे काय? आभास आणि सत्य यांच्याशी नाटकाचे नेमके नाते काय? रंगमंचावरील अवकाश आणि नाट्यगृहातील अवकाश यांचे नेमके नाते काय? यातूनच नाटकाच्या 'देण्या'विषयी, प्रेक्षकांशी असणाऱ्या नात्याविषयी अनेकविध प्रश्न निर्माण होतात. नाट्यप्रयोगाचे नाते प्रत्येक खुर्चीशी असते की नाट्यगृहाशी? प्रेक्षकाची अलिप्त वृत्ती ही आजच्या काही नाटककार-दिग्दर्शकांनी मध्यमवर्गीय मानली, त्यावर प्रयोगशैलीने आघातही केले; परंतु ही अलिप्तता आणि कोणत्याही कलात्मक अनुभवाला सामोरे जाण्यासाठी आवश्यक असलेली अलिप्तता यांतील भेदाची चिकित्सा आणि विचार झालेला दिसत नाही. तसेच समीपनाट्याने वा नाट्यगृहाबाहेर नाटक नेण्याच्या चळवळीने उपस्थित केलेले प्रयोगसिद्ध कलेचे प्रश्न मराठी वातावरणात

अचर्चित राहिले आहेत. प्रेक्षक-प्रतिसाद आणि प्रेक्षक-सहभाग यांविषयीच्या कल्पना एका बाजूला, तर दुसऱ्या बाजूला व्यावसायिक रंगमंचावर चालू असलेला प्रेक्षकअनुनयाचा स्वस्त प्रकार यांतील तात्त्विक भेद मांडण्याचा प्रयत्नही झालेला दिसत नाही.

अभिनयाचा विचार आणि आविष्कार विविध शैलींतून व्यक्त होत असतो. परंतु जी विविध विशेषणे मराठीत योजली जातात (उदा., संयत अभिनय) त्यांत तात्त्विक विचारापेक्षा वर्णनाची प्रवृत्ती जास्त असते. नक्कल आणि अभिनय यांतील अंतर, विविध प्रयोगशैलींची अभिनयाकडून असलेली मागणी, नाटकातल्या विविध कलावंतांच्या अभिनयशैलींचे प्रयोगाच्या एकात्म परिणामावर होणारे संस्कार इत्यादी मुद्यांचाही विचार नाट्यकलावंतांनी आणि समीक्षकांनी केलेला दिसत नाही. अभिनयाची शैली नैसर्गिक असणे आणि नटाच्या प्रत्यक्ष चालण्याबोलण्यातील दोषांकडे त्याने दुर्लक्ष करणे यात काहीही नाते नाही, याचेही भान अनेक कलावंतांना वा समीक्षकांना दिसत नाही. हे भान जसे नाही, तसेच काही नाट्यानुभव विशिष्ट शैलीदार ढंगातच व्यक्त होऊ शकतात याचीही दखल मराठी वातावरणात पुरेशी घेतली जात नाही.

विशिष्ट नाट्यशैलीचा प्रश्न जसा महत्त्वाचा तसाच नागर आणि अनागर नाट्यरूपांचा अन्वय शोधण्याचा प्रयत्नही. गेल्या काही वर्षांत अनागर नाट्यरूपांकडे मागे परत जाण्याचा यत्न दिसतो. हा यत्न तत्त्वतः महत्त्वाचा आहे. कारण ब्रिटिश प्रभावाखाली औपचारिक रंगमंच स्वीकारताना उपलब्ध देशी नाट्यरूपाचा अन्वय महाराष्ट्रात जोडून घेतला गेला नव्हता. परंतु आज बरेच वेळा लोककलेचा आधार रुचिपालट म्हणून, वैचित्र्यासाठी घेतला जातो की काय अशी शंका येते. कारण या बदलत्या सौंदर्यमूल्यांच्या काळातही जो अत्यावश्यक विचार नाट्यकलावंत आणि समीक्षकांनी करायला हवा आहे तो परंपरा आणि नवतेचा. म्हणजे असे की भरताचे नाट्यशास्त्र, विविध देशी नाट्याविष्कार आणि आजच्या कलावंताला जाणवणारी नाट्याची सौंदर्यमूल्ये यांची मांडणी केल्याशिवाय या पिढीला पुढे जाता येणार नाही. याविषयीचे तुरळक प्रयत्न चालू असले तरी त्यामागची वृत्ती असा शोध घेणारी दिसत नाही.

कोणत्याही क्षेत्रातील बदलत्या सौंदर्यमूल्यांचा शोध त्या क्षेत्रात घडणाऱ्या विविध निवडीतून घेता येतो असे प्रारंभी म्हटले होते. नाट्यक्षेत्रात भाषांतर-रूपांतरासाठी केली गेलेली परकीय वा अन्य भारतीय भाषांमधील निवड आजच्या काळातील नाट्यमूल्यांविषयी बरेच काही सांगू शकेल. गेल्या दहा वर्षांत झालेल्या रूपांतर-भाषांतरांकडे पाहता आपल्याला काय दिसते ? प्रायोगिक वा समांतर रंगभूमीशी निगडित दिग्दर्शकांच्या अभिरुचीशी संवाद साधेल अशा प्रकारची नाट्यसंहिता मराठीत नसल्याने, विविध नाट्यशैलींच्या वा नाट्यरूपांच्या आकर्षणाने केलेली नाट्यरूपांतरे

आहेत; तर दुसऱ्या बाजूला व्यावसायिक वा समांतर रंगभूमीशी निगडित नाटककार–दिग्दर्शकांनी केलेली नाट्यरूपांतरे आहेत. या रूपांतरांच्या अभ्यासातून मूळ नाट्यसंहितेचे मर्म मराठी रंगभूमी का ओळखू शकली नाही वा ते व्यक्त करायला ती का समर्थ नव्हती याचा अभ्यास करता येईल, ज्यातून मराठी नाट्यव्यवहारातील मूल्यविवेकावरच अधिक प्रकाश पडेल.

पाश्चात्य नाट्यशैलींच्या संदर्भात विचार करताना एक गोष्ट प्रकर्षाने लक्षात येते की त्या नाटककाराचे वा दिग्दर्शकाचे जीवनभान त्या त्या नाट्यरूपात प्रतिमास्वरूपात व्यक्त झाले आहे. आजच्या जगाविषयीची ती रंगमंच-भाषेतून व्यक्त झालेली प्रतिक्रिया आहे. हे जीवनभान बाजूला करून केवळ नाट्यरूपाचा विचार वा अनुकरण करू पाहता त्यातून केवळ तांत्रिक प्रयोग मागे उरेल. अर्थात मराठी रंगभूमीवर काही तरुण नाटककार–दिग्दर्शकांनी त्यांचे भारतीय समाजमानसाशी असणारे नाते व्यक्त करणारे नवे नाट्यरूप शोधले आहे.

या प्रश्नाचा विचार करताना बालरंगभूमीवर व्यक्त होणाऱ्या सौंदर्यमूल्यांचा विचारही आवश्यक आहे. बालसुलभ कल्पनाशक्तीचा अपव्यय न करणारा असा रंगमंच उभा करण्याचा यत्न, भारतीय मानसाशी नाते साधीत असताना आधुनिक वृत्तीशी अन्वय राखण्याचा प्रयत्न आजच्या बालरंगभूमीवर दिसतो.

नाट्यमूल्यांचा विचार करताना दूरदर्शन-नाट्याने उपस्थित केलेले नाट्यावकाशा-विषयीचे प्रश्न, नभोनाट्यातील भाषा आणि ध्वनिसंकेतांचे नाते यांचाही विचार व्हावयास हवा.

आधुनिक समाजरचनेत समूहसंपर्काची विविध साधने, पृथगात्मता यांचा शोध घेण्याचा फारसा यत्न कलासमीक्षकांनी केला आहे असे दिसत नाही. नाटकाचा चित्रपट होण्याचा प्रयत्न करणे हे प्रस्तुत आहे का याचाही विचार मराठी दिग्दर्शकांनी केलेला दिसत नाही. नाटक हे समूहासमोर सादर केले जाते, या अर्थाने केवळ समूहाचे माध्यम नाही; तर एकापेक्षा अधिक व्यक्तिमत्त्वांचा परस्परछेद म्हणजेच संवाद-स्वगतही, एका व्यक्तिमत्त्वात दोन आवाज निर्माण होतात तेव्हा निर्माण होते. समूहाचा अनुभव व्यक्त करण्याचे हे सामर्थ्य एका बाजूला आणि दुसऱ्या बाजूला व्यक्तिपूजेची परंपरा असलेले भारतीय मानस, यामुळे व्यावसायिक रंगमंचावर आजही एखाददुसरे मोठे व्यक्तिमत्त्व, बाकी सारी रंगहीन पात्रे अशी रचना दिसते; तर प्रायोगिक रंगमंचावर हेतुशून्य गर्दी दिसते. केवळ 'कवायत' या शब्दाने न हिणवता या नाट्यमूल्यांच्या पाठीमागे असणाऱ्या सामाजिक सूत्रांचा विचार करायला हवा.

नाटक हे करमणुकीचे साधन, एका दृश्य-श्राव्य माध्यमातून व्यक्त झालेला अनुभव, उद्रेकातून काही साधणारी निर्मिती, समूहजीवनाचाच एक आविष्कार या विविध वर्णनांतून 'नाटक म्हणजे काय' या प्रश्नाचा पृथकपणे शोध घेतला पाहिजे.

त्यासाठी नाट्यकलावंताने वैचारिक लिखाण करण्याची जरुरी नाही. 'मी हे का करतो आहे?' हा प्रश्न प्रामाणिकपणे स्वतःला विचारला पाहिजे. वर्षानुवर्षे स्टॅनिस्लॉव्स्कीची अभिनयपद्धती मानणाऱ्या दिग्दर्शकाने एका रात्री ब्रेख्त करताना स्वतःला तरी काही प्रश्न विचारायला हवेत की नाही? हे प्रश्न अधिकाधिक विचारले जातील तरच आजची संदिग्धता, पारिभाषिक शब्दांची असंमजस आतषबाजी, तपशीलात्मक बोलणे आणि वर्तमानपत्री वाद यांपलीकडे जाऊन नाटकाविषयी, रंगभूमीविषयी मूल्यविवेक होऊ शकेल.

कोणत्याही समाजात रंगभूमीवर सामाजिक मानसाची, गर्दीच्या लघुतम साधारण विभाजकांची मर्यादा असते. परंतु तीही ओलांडून रंगमंचाची प्रगती होत असते. मराठीत ज्या आवेगाने काव्य, कथा या क्षेत्रात नवी सौंदर्यमूल्ये व्यक्त झाली, स्वीकारलीही गेली, तो आवेग मराठी नाटकात दिसत नाही. याची जबाबदारी व्यावसायिक रंगमंचावरील कलावंतांची नसून समांतर आणि प्रायोगिक रंगमंचावरील कलावंतांवर आहे—अथवा त्यांच्यावर अधिक आहे.

[या निबंधात जाणीवपूर्वक एकही तपशील – उदाहरणादाखल – दिलेला नाही. केवळ नाट्यसृष्टीत निर्माण झालेले प्रश्न – सौंदर्यविचाराशी निगडित प्रश्न – मांडावे, यासाठी हा प्रपंच.]

चित्रपट

अरुण खोपकर

प्रत्यक्ष विचार जवळपास शून्यच. मात्र फिल्म सोसायट्या, फिल्म इन्स्टिट्यूटमधले फिल्म ॲप्रिसिएशन कोर्सिस इ. मुळे गेल्या दहाएक वर्षांत लिखाणाची आणि विचाराची गरज वाटू लागल्याची चिन्हं आहेत. हे झालं लिहिणाऱ्यांचं. शिवाय थिएटरवाली मंडळी चित्रपटात कामं करू लागली. चित्रपटाशी संबंध वाढला. तेव्हा प्रत्यक्ष निर्मितीच्या दृष्टीने जब्बार पटेल, पटवर्धन दांपत्य इ.नी प्रयत्न केले.—परंतु यातूनही चित्रपटाविषयीची एकसंध जाणीव दिसत नाही.

आतापर्यंत झालेलं लिखाण फुटकळ नाहीतर सेंटिमेंटल, भावविवश स्वरूपाचं आहे. म्हणजे 'अमिताभ, तू असा का वागतोस?' वगैरे प्रकारचे लेख किंवा नट-नट्यांच्याबद्दल (क्वचित दिग्दर्शकांच्याबद्दल) खाजगी अनुभव (आणि मालमत्ता) असल्यासारखं लेखन. कधी इतर कलांच्या बाबतीत प्रचलित असलेल्या समीक्षा-संज्ञांचा वापर करून केलेलं लेखन; म्हणजे नाटकाचे किंवा कादंबरीचे निकष चित्रपटाला लावणं, विशेषतः नाटकाचे, ज्याला ब्रेसाँ म्हणतो : 'La terrible labitude du theatre'. असं होण्याची काही संभाव्य कारणं :

१. मराठीतल्या सौंदर्यविचारावर मर्ढेकरांची अतोनात दादागिरी अनेक वर्षं चालू आहे. एकीकडे अगदी पारंपरिक समीक्षा (वाङ्मयाच्या बाबतीत) आणि आधुनिक कलांचा मक्ता मर्ढेकरांकडे. त्यांना तर केवळ एकाच प्रकारची संवेदना वापरणारी कला जास्त 'शुद्ध' वाटते; वर्णसंकर नको. तेव्हा चित्रपटासारख्या 'अक्करमाशा' कलेवर काय बोलणार?

२. जेव्हा चित्रपट इतर कलांचा वापर करतो तेव्हा तो स्वतःचं अस्तित्व न गमावता त्यांना सामावून घेतो हे लक्षात न आल्याने कोणी कोणी एखाद्या बेधडक असंबद्ध शॉटला सुंदर म्हणतात—म्हणजे त्या चित्रपटाच्या एकूण दृश्यशैलीचा विचार नाहीच. किंवा संगीत सुंदर आहे म्हणतात. तर नुसत्या तबकड्यांबद्दल हे ठीक आहे, पण ते 'चित्रपटाचं संगीत' नव्हे. किंवा अफलातून एक्स्प्रेशन दिलं तर ती 'चांगली ॲक्टिंग' नव्हे. कारण चित्रपट आणि इतर कला यांतील संबंधच वेगळ्या प्रकारचा—गुंतागुंतीचा. उदा., पेंटिंग तुम्ही कितीही वेळ बघू शकता. शॉट किती वेळ बघायचा ते दिग्दर्शक ठरवतो. तेव्हा काळाचं परिमाण त्यात आलंच. स्थापत्यशास्त्रज्ञ अवकाशाला ज्या प्रकारचं वळण देतो ते कायमचं. पण लेन्सच्या साहाय्याने जो बदल होतो तो केवळ एका शॉटपुरता, विशिष्ट काळापुरता. हे सर्व बदल एकेकटे विचारात घेता येत नाहीत. त्यांचा एकूण परिणाम महत्त्वाचा आहे. तसंच संगीताचं. एरव्ही संगीत ऐकताना डोळे मिटून घ्या, तरी फरक नाही. पण चित्रपटात त्याबरोबरच्या दृश्याशी मिळून जो अनुभव असतो तो विचारात घ्यायला पाहिजे. (इथे हत्तीच्या दृष्टांताची आठवण होते : ऐसे एकमेका उरोधीति। तयामध्ये डोळसु असे तो म्हणे हा हस्तीचा एकु एकु अवएवु होए : परि हस्ती नव्हे : ऐसा अवयवी युक्त तो हस्ती॥)

म्हणूनच चित्रपटाबद्दल नीट बोलण्याकरिता त्याच्या मूलभूत घटकांचा आणि त्यांच्या परस्परसंबंधाचा विचार केला पाहिजे. इतर कलांशी सामायिक अशा संज्ञा आणि भिन्न संज्ञाही स्पष्ट केल्या पाहिजेत. परंतु याही आधी लक्षात घेण्यासारख्या काही महत्त्वाच्या गोष्टी म्हणजे :

अ) कुठचाही कलाप्रकार मानवी अनुभव अखंडपणे पकडू शकत नाही. (चित्रपटाव्यतिरिक्त) अन्य कलाप्रकारांमध्ये या अनुभवाच्या एखाद्याच बाजूवर अगदी उघडपणे भर दिलेला जाणवतो आणि इतर बाजू गौण असतात. उदा. चित्राच्या बाबतीत कालतत्त्वाच्या जाणीवेची (टेंपोरॅलिटी) अपेक्षाच नसते, तर संगीतातील वैदिशीच्या बाबतीत दृश्य गुणधर्मांचा (विज्युअल क्वॉलिटीज) विचारच केला जात नाही. पण चित्रपट मात्र आपल्या जीवनानुभवाच्या जवळ येत असल्यामुळे तिथे मात्र इतक्या उघडपणे अनुभवाचं विभाजन केलेलं नसतं.

आ) चित्रपटाच्या बाबतीतही अनुभवाचं विभाजन, त्यातून केलेली निवड हे टप्पे असतातच. एखाद्या घटनेचा प्रत्यक्षातील कालावधी आणि चित्रपत्रातील कालावधी सारखा असला तरीही लेन्सचा वापर, कॅमेऱ्याचे ॲंगल्स आणि ध्वनी यांच्या योजनेतून कलावंताची निवडच जाणवत असते.

अनुभव पडद्यावर येण्याआधी दिग्दर्शक ज्या तऱ्हेने त्याचं विभाजन करतो, जी काही तंत्रयोजना करतो, त्यातून त्याच्या माध्यमावरच्या प्रभुत्वाबरोबरच त्याची जीवनदृष्टीही जाणवते. म्हणूनच चित्रपटाच्या सौंदर्यमूल्यांचा विचार करताना विभाजन,

निवड इ. प्रक्रियांची जाणीव असावीच लागते—आणि यासाठी गरज असते ती तंत्रविषयक जाणकारीची. कारण चित्रपटाचा घाट निश्चित करणाऱ्या घटकांचं आकलन (त्यांच्याशी) संबंधित तंत्रांची चांगली जाण असल्याशिवाय होऊच शकत नाही.

चित्रपटाचा घाट निश्चित करणारे महत्त्वाचे घटक

१. **आरेखन तत्त्व (ग्राफिक एलिमेंट्स्)** : बिंदू, रेषा, छटा (टोनॅलिटीज्).

२. **रंग** : चित्रपटामध्ये या बाबतीत चित्रांच्या परंपरेबरोबरच रंग आणि ध्वनी यांतील संबंधांच्या बाबतीत झालेल्या प्रयोगांचाही वापर केला जातो.

३. **भिंग (लेन्सिस)** : लेन्सिंग्मुळे अवकाशाची खोली कमी करता येते, वाढवता येते किंवा साध्या डोळ्यांनी अवकाशाची खोली जशी दिसते तशीच ठेवता येते.

४. **प्रकाशयोजना** : लेन्सिंग्प्रमाणेच प्रकाशयोजनेमुळे वस्तूंचं सरावाचं स्वरूप वेगवेगळ्या प्रकारे बदलता येतं, त्या वस्तूंच्या आकार, रंग, पोत यांसारख्या काही विशिष्ट गुणधर्मांवर भर देता येतो. (प्रकाशयोजना आणि वस्तूंचे हे गुणधर्म यांचा विचार करताना लिओनार्डो द विंचीने सांगितलेल्या दहा गुणधर्मांची आठवण होते. ते म्हणजे : light and dark, colour and substance, form and position, distance and nearness, movement and stillness.)

५. **हावभाव (जेश्चर)** : स्वाभाविक वाटणारे आणि जाणीवपूर्वक आखलेले.

६. **ध्वनियोजना (साउंड)** : वाणी, संगीत आणि इतर प्रकारचे ध्वनी.

संश्लेषण : चित्रपटामध्ये अनुभवाचं विभाजन कसं केलं आहे याचं केवळ विश्लेषण पुरेसं नाही. चित्रपटाचा सर्वांगीण विचार करताना चित्रपटाच्या वेगवेगळ्या घटकांचं संश्लेषण कसं होतं ते समजून घ्यावं लागेल आणि अमुक एक तंत्र का वापरलं आहे, त्याचं वैशिष्ट्य कोणतं हे पाहताना विशिष्ट चित्रपटांचा संपूर्णपणेच विचार करावा लागेल.

'क्षेत्राची खोली'(डेप्थ ऑव्ह फील्ड) सारख्या एखाद्या योजनेचा विचार आपण करायला लागलो तरी जाणवतं की रेन्वासारखा दिग्दर्शक या तंत्राच्या साहाय्याने (वरवर पाहिलं तर) प्रेक्षकाला ज्या भागात अधिक रस आहे त्याची निवड करायची मोकळीक देतो—त्याच्या विस्कळित चौकटींच्या सौंदर्यात चित्राच्या सौंदर्याची बंदिस्तता नसते.

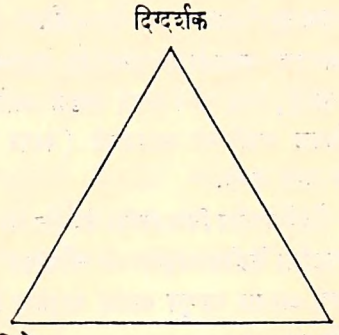
ऑरसन वेल्सच्या 'सिटिझन् केन' मध्ये या तंत्रामुळे अवकाशच अवाढव्य होऊन उठतं आणि त्यामुळेच अवास्तव आकाराचा 'केन' उभा राहू शकतो. पण इथे तुम्हाला निवडीचं स्वातंत्र्य नसतं, प्रत्येक गोष्टीचं श्रेष्ठकनिष्ठत्व अवकाशाच्या श्रेणीत अगोदरच निश्चित केलेलं असतं.

आयझेन्स्टाइनच्या 'क्यू व्हिवा मेक्सिको' मध्ये याच तंत्रामुळे पाश्चात्य संस्कृतीत संदर्भचौकट म्हणून वापरल्या जाणाऱ्या वास्तववादी अवकाशापेक्षा वेगळं असं वैधिक

(रिच्युअलिस्टिक) अवकाश उभं राहतं—त्यामुळे त्याच्या चित्रपटातील व्यक्ती आणि भोवतालचा परिसर यांच्या परस्परसंबंधाला धार्मिक विधीचा नियतपणा आला आहे.

वरील उदाहरणांवरून एखाद्या कलाकृतीचं संपूर्ण आकलन होण्यासाठी सौंदर्यशास्त्राला चित्रपटातील प्रमुख प्रवाहांची जाण असावी लागते, हे स्पष्ट होईल. कित्येक वेळा प्रचलित प्रवाहांच्या तुलनेत काही कलाकृती विक्षिप्त वाटतात; म्हणूनच चित्रपटातील सौंदर्यमूल्याचा विचार करताना महत्त्वाच्या शैलींचं, त्यांच्या परंपरा आणि जीवनविचारासहित ज्ञान असणं आवश्यक ठरतं.

या दृष्टीने एका प्राथमिक संदर्भचौकट तयार करताना खालील मुद्यांचा विचार करता येईल :



'चित्रपटातील घटना म्हणजेच चित्रपटाचा आशय' असं सर्वसाधारणपणे गृहीत धरलं जातं. ही भूमिकाच मुळात चुकीची आहे. आशयाचा अशा तऱ्हेने केलेला विचार एकांगी ठरेल. पुढील घटकांच्या परस्परसंबंधातून आशय घडत असतो :

१. दिग्दर्शक आणि चित्रपटातील व्यक्तिरेखा यांतील संबंध : दिग्दर्शकाला त्या व्यक्तींबद्दल आपुलकी असते, द्वेष वाटतो किंवा काहीच वाटत नाही.

२. घटना आणि दिग्दर्शक यांच्यातील संबंध : इथेसुद्धा कधी दिग्दर्शकाला घटनांविषयी सहानुभूती असलेली दिसते, तर कधी त्यांच्याबद्दल संपूर्णपणे दुराव्याची भावना असते...म्हणूनच तर एखाद्या प्रतिगामी दिग्दर्शकाने 'क्रांती' हा कथाविषय निवडला तरी त्याच्या चित्रपटाचा आशय मात्र क्रांतिकारी नसतो.

३. घटना आणि व्यक्तिरेखा यांच्यातील संबंध : या संबंधाचं स्वरूप स्पष्ट करण्यासाठी सुद्धा एखादं साधंसं उदाहरण पुरेसं होईल...क्रांतिकारी दिग्दर्शकाने 'क्रांती' हा कथाविषय निवडला तरी त्याच्या व्यक्तिरेखा क्रांतीविरोधी असू शकतील. इथे घटनांना लेखकाची सहानुभूती असली तरी व्यक्तिरेखांना नाही, आणि व्यक्तिरेखांची सहानुभूती घटनांना नाही.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय पुणे
३००१
दिनांक २४०१९
१४।१०।९३

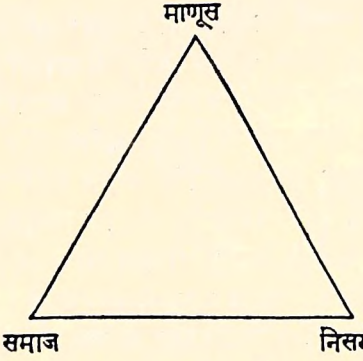
या तीन संबंधांमुळे मिळालेल्या विशिष्ट घाटातूनच चित्रपटाचा आशय घडतो. वर निर्देश केलेल्या 'क्रांतिकारी' दिग्दर्शकाची दृष्टी आणि चित्रपटांचा प्रस्थापित घाट यांच्यातील संबंधही 'क्रांतिकारी' असावा लागतो. तरच आशय आणि घाट या दोन्हींच्या बाबतीत तो चित्रपट क्रांतिकारी ठरतो.

शैलीचा विचार आणि आशय

केवळ चित्रपटाच्या तंत्राच्या अंगाने आणि सौंदर्यशास्त्राचा विचार केल्यास वैचारिक गोंधळ होण्याची शक्यता आहे. विशेषतः वेगवेगळ्या देशांत चित्रपट-आर्काइव्ह्स झाल्यापासून अनेक चित्रपटांत इतर चित्रपटांचे दृश्य किंवा श्राव्य संदर्भ सुचवले जातात. यामुळे दिशाभूल होण्याची शक्यता असते. म्हणून सौंदर्यशास्त्रीय विचार आशयाच्या विचारापासून वेगळा करता येत नाही.

काही सीमारेषेवरचे अपवाद वगळता चित्रपटाच्या केंद्रस्थानी माणूस, त्याच्या भोवतालची इतर माणसं, वास्तू, वस्तू यांचं स्थान अढळ आहे. त्यामुळे चित्रकला अथवा संगीत याप्रमाणे केवळ रूपविचार करण्याची (वरवर दिसणारी) शक्यताही चित्रपटाच्या सौंदर्यशास्त्रात उरत नाही.

म्हणूनच चित्रपटाच्या सौंदर्यशास्त्रीय विचाराच्या संदर्भात उपयुक्त अशी एक चौकट सुचवावीशी वाटते. चित्रपटाचा सेंद्रीय अनुभव या चौकटीत चिणून टाकावा अशी इच्छा नाही; पण सुरुवातीला आधार म्हणून आणि वस्तुनिष्ठ विचाराला एक साधन म्हणून तिचा उपयोग होतो.



माणूस, निसर्ग आणि समाज ही या वैचारिक मॉडेलची तीन टोकं आहेत. त्यांतल्या परस्परताणांतून कलाकृतीचा भिन्न तत्त्वज्ञानांशी किंवा विचारसरणींशी असणारा संबंध समजायला मदत होते. उदा. रुसोच्या रोमँटिक विचारसरणीत : 'माणूस हा जन्मतः स्वतंत्र असतो, पण तो सामाजिक बंधनांत जखडला जातो.

निसर्गातील आणि माणसांतील आदर्श संबंध म्हणजे माणसाने निसर्गाशी एकरूप होणे. निसर्गावर तो यंत्रांच्या साहाय्याने मात करू लागला तर तो आपल्या सत्य स्वरूपाला दुरावतो व कृत्रिमतेकडे वळतो.'

सत्यजित राय यांच्या 'अपू'वरील तीन चित्रपटांतील एक उदाहरण घेतल्यास हा मुद्दा स्पष्ट होईल : 'पॉथेर पाञ्चाली'मध्ये प्रथम आगगाडीच्या इंजिनाची शिटी रात्री छोटा अपू ऐकतो—तेव्हा त्याने गाडी पाहिलेली नसते. त्याच्या लेखी ती बाहेरच्या जगातून येणारी आणि खेड्याच्या बाहेरून जाणारी एक अद्‌भुत वस्तू असते.

जेव्हा अपू आणि दुर्गा प्रत्यक्ष गाडी पाहायला जातात तेव्हा पांढऱ्या शुभ्र फुलांनी भरलेल्या शेतांच्या मधून काळ्या धुराचे लोट सोडत जाणारी आगगाडी एक अमानुष आणि किंचित भीतिदायक शक्ती वाटते.

जेव्हा अपू आणि त्याचं कुटुंब बनारसला जायला निघतं तेव्हा गाडी ही सरावाची वस्तू होते. मोठ्या झालेल्या अपूचं घर जेव्हा रेल्वेमार्गाच्या शेजारी येतं तेव्हा गाड्यांचे आवाज आणि त्यांची सततची ये-जा ह्यांनी त्याच्या आयुष्यावर एक कर्कश दडपण येतं.

आपल्या आराखड्याच्या संदर्भात आपण ह्या गोष्टींचा विचार केल्यास आपल्याला आढळतं की, दिग्दर्शकाला यंत्र ही माणूस आणि निसर्ग यांच्या मधे येणारी अमानुष, दडपण आणणारी, मनुष्याला पारखी करणारी शक्ती आहे, हेच सुचवायचं आहे.

माणूस — यंत्र — निसर्ग

अमानुष दडपण,
मनुष्यत्वाला पारखं करणारं

चित्रपटात अशा प्रकारचं सरळ विधान कुठेच न करता दिग्दर्शकाने आपला दृष्टिकोन वरवर तटस्थ चित्रण करूनही सुचवलेला आहे. आता त्याच्या शैलीचा विचार करताना आपल्याला केवळ हा शॉट सुंदर आहे, अमक्यातमक्याची ॲंक्टिंग बेफाम आहे, अशी गुळगुळीत, गलथान विधानं करून चालणार नाही. चित्रपटाच्या तांत्रिक चौकटीतून आशयाकडे जाणारे वस्तुनिष्ठ दुवे तयार करायला पाहिजेत. आशयाकडून शैलीकडे पाहिल्यावरच तिच्याबाबतचे वस्तुनिष्ठ निकष मिळतील. ह्याकरता तंत्रावर पकड पाहिजेच. जागतिक चित्रपटातील प्रमुख शैलींचा आशयाशी असणारा संबंध जाणून घेण्याची क्षमता पाहिजे. आदर्शवाद (आयडिॲलिझम्) आणि भौतिकतावाद (मटीरिॲलिझम) ह्या विशाल प्रणालींच्या दोन टोकांतून चित्रपटाच्या शैलीची आंदोलनं कशी झाली ह्याची कल्पना पाहिजे. विसाव्या शतकातल्या महत्त्वाच्या राजकीय, वैचारिक प्रणालींची सखोल जाणीव पाहिजे.

चित्रपट ही सर्व कलांचा वापर करणारी कला आहे. त्यामुळे अनेक कलांच्या परिवर्तनाची नीट कल्पना असल्याशिवाय त्यांच्या संदर्भात चित्रपटाने नवं काय केलं आहे हे समजणं शक्य नाही.

चित्रपट ही एक आंतरराष्ट्रीय कला आहे. महाराष्ट्रातील विचाराला जास्तीत जास्त इंग्रजीच्या कुंपणापर्यंत जाता येतं. चित्रपटाचा सौंदर्यशास्त्रीय विचार बऱ्याच अंशी चित्रपटाच्या मातबर कलाकारांनी आपापल्या भाषेत केला आहे. विशेषतः फ्रेंच आणि रशियन ह्या भाषांच्या आधाराखेरीज चित्रपटाचा विचार आज कठीणच आहे.

लेखाच्या सुरुवातीला मराठीत चित्रपटाविषयी सौंदर्यविचाराची वानवा असल्याचं म्हटलं आहे. पण इंग्रजीतील चित्रपटविषयीचा सौंदर्यविचार फ्रेंच व रशियन विचारांवर बांडगुळाप्रमाणे वाढला आहे. विख्यात ब्रिटिश-अमेरिकन चित्रपटसमीक्षकांचे आणि चित्रपटसौंदर्यशास्त्र्यांचे विचार भडभुंज्यांच्या दुकानात चुरमुरे बांधण्याच्या लायकीचे आहेत—तर मराठीचं काय सांगावं?

श्री० द० ग० गोडसे ह्यांची 'पोत'ची संकल्पना

म० वा० धोंड

साहित्यकृतीचा पोत तपासण्याची कल्पना मराठी समीक्षेला नवीच आहे आणि ती श्री० द० ग० गोडसे यांची तिला बहुमोलाची देणगी आहे.

पाश्चिमात्य चित्रकलेत 'टेक्श्चर' ही संज्ञा रूढ आहे. श्री० गोडसे यांनी ती संकल्पना एका परिच्छेदात सारांशरूपाने सांगितली आहे ('पोत', ७८). जे. सी. रॅन्समने साहित्यसमीक्षेत ती संकल्पना 'टेक्श्चर ॲंड स्ट्रक्चर' या द्वंद्वाच्या रूपाने मांडली आहे. श्री० गोडसे यांची पोतविषयक संकल्पना याहून बरीचशी वेगळी आहे. ती संकल्पना 'पोत' (१९६३), 'शक्तिसौष्ठव' (१९७२) आणि 'गतिमानी' (१९७६) या तीन प्रबंधांत त्यांनी सोदाहरण विशद करून तिच्या आधारे काही साहित्यकृतींची नव्याने समीक्षा केली आहे. साहित्यातील कथा, विचार, भाष्य इत्यादींहून साहित्यकृतीची आविष्कारपद्धती ही महत्त्वाची असते, तीच त्या कृतीचे प्राणतत्त्व असते, ही श्री० गोडसे यांनी दिलेली नवी दृष्टी साहित्यसमीक्षेला नवे परिमाण देणारी आहे. मात्र त्यांचे वरील प्रबंधांतील विवेचन जसेच्या तसे स्वीकारणे धोक्याचे आहे. त्यांच्या विवेचनाची चिकित्सक परीक्षा होणे आवश्यक आहे.

श्री० गोडसे यांचे सर्व विवेचन पुढील दोन गृहीततत्त्वांवर आधारलेले आहे :

१. कलेच्या आविष्कारात (१) वस्तुरूप, (२) आदर्श, (३) सांकेतिक आणि (४) विलगीकृत अशी चार अवस्थांतरे होत असतात. यांत अविष्कारातील महत्त्व उतरत्या भाजणीने कमी होत असते. विलगीकरणात कलेचा कडेलोट होत असतो. (एक शंका : या अवस्थांतरांना श्री० गोडसे उत्क्रांती का म्हणतात ? ही तर अपक्रांती !)

२. कलाकृतीत 'त्या कालखंडातील जीवनाचे प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्षपणे झालेले चित्रण स्थितिसापेक्षच [म्हणजे परिस्थितिसापेक्षच] असल्याचे आढळून येते. एवढेच नव्हे तर, जीवनाची छाया प्रत्येक आविष्कारावर एवढी अनिवार्यपणे पडलेली असते की, एकाच कालखंडातले, परंतु भिन्न प्रवृत्तींतून निर्माण झालेले, दोन भिन्न आविष्कार तपासून पाहिले तरी, स्वभावभेदाने परस्परविरुद्ध असलेल्या या आविष्कारांच्या दोन्हीही पोतांतील जीवनबंध एकच असल्याचे स्पष्ट दिसते.' ('पोत', ७).

'पोत'मध्ये छद्दन्ताच्या कथेच्या शिल्पचित्रकलांतील निरनिराळ्या कालखंडांतील आविष्कारांचे दाखले देऊन ते कलाविष्कारातील अवस्थांतरे स्पष्ट करतात. त्यांच्या मते, इ. पू. दुसऱ्या शतकातील बरहूत व सांची शिल्पांत वस्तुरूप आविष्कार, इ. स. पहिल्या-दुसऱ्या शतकांतील अमरावती व करमार शिल्पांत आदर्श आविष्कार आणि इ. स. सहाव्या शतकातील अजंठ्याच्या १७ व्या लेण्यातील चित्रांत सांकेतिक आविष्कार, अशी अवस्थांतरे दिसून येतात. विलगीकृत शिल्पचित्रकलाविष्काराचे उदाहरण ते देत नाहीत.

यानंतर ते एकदम उत्तर यादवकालीन साहित्याकडे वळतात आणि ज्ञानदेव, नरेंद्र व भास्करभट्ट यांच्या साहित्याचे पोत तपासून ते कलाविष्कारातील तिसऱ्या, म्हणजे सांकेतिक अवस्थेतील आविष्कार असल्याचे सांगतात.

'उत्तर यादवकाली मराठी आविष्काराच्या माध्यमाची यंत्रणा जर संकेतावस्थेत परिणत झाली होती तर त्यापूर्वीच्या तिच्या वस्तुरूप चित्रणावस्था व आदर्श चित्रणावस्था ह्या अवस्थांतील आविष्कार कोठे लुप्त झाले आहेत की काय?' ('पोत', १२१) असा वाचकांनाच प्रश्न विचारून ते 'पोत'मधील विवेचन संपवतात.

'शक्तिसौष्ठवा'त गोडसे या प्रश्नाचे उत्तर देतील अशी अपेक्षा; पण तो त्यांनी अनुत्तरितच ठेवला आहे. बरे, संकेतावस्थेनंतर येणाऱ्या विलगीकृत अवस्थेचा विचार ते करतील, कारण बहामनी कालातील मराठी साहित्य उपलब्ध आहे, तर तेही ते करीत नाहीत. ते एकदम शिरतात शिवकालात. शिवकाल म्हणजे शहाजी महाराजांपासून राजाराम महाराजांपर्यंतचा सव्वाशे वर्षांचा काळ. हा काळ, त्यांच्या मते, विलगीकरणानंतर येणारा वस्तुरूप आविष्काराचा काळ. या काळातील पोताचे, त्यांच्या मते, मुख्य विशेष 'शक्ती' व 'गती' हे. 'शक्ती'चा विचार ते 'शक्तिसौष्ठवा'त व 'गती'चा विचार 'गतिमानी'त करतात.

उपलब्ध पुरावे तपासून काही सिद्धांत मांडण्याऐवजी, आपली गृहीततत्त्वे ही सिद्धच आहेत अशा भूमिकेतून त्यांच्या भोवती उदाहरणांची आरास मांडण्यातच श्री० गोडसे या प्रबंधांत रंगले आहेत. त्यातूनच सत्यापलाप, असत्यसूचन, विसंगती, तर्कदुष्टता, पुनरुक्ती, पाल्हाळ इत्यादी अनेक दोष त्यांच्या विवेचनात निर्माण झाले आहेत.

गोडश्यांची गृहीततत्त्वे निरपवाद आहेत काय? प्रथमदर्शनीच काही शंका येतात :

१. वस्तुरूप, आदर्श, सांकेतिक व विलगीकृत अशी अवस्थांतरे कलाविष्कारात अपरिहार्यपणे दिसतात का ? असे एक आवर्तन पुरे झाल्यावर परत वस्तुरूपापासून आवर्तन सुरू होते का ? असे एक आवर्तन पुरे होण्यास किती काळ लागतो ?

२. कलाविष्कार हा भोवतालच्या परिस्थितीशी निगडित असल्यामुळे स्थितिसापेक्ष असतो हे खरे. पण तो आणखीही कित्येक गोष्टींशी निगडित असतो. कोणताही कलाविष्कार हा जसा परिस्थितिनिष्ठ तसाच कलावंतनिष्ठ, कलाप्रकारनिष्ठ, कलामाध्यमनिष्ठ, कलारसिकनिष्ठ, इत्यादी इत्यादी असतो. त्यामुळे एकाच कालखंडात निर्माण झालेले कलाविष्कार तत्कालाशी संबंधित असले तरी त्यांच्या पोतातील जीवनबंध एकच असेल असे नाही. लोकहितवादी व विष्णुशास्त्री चिपळूणकर यांचे निबंध, देवल व कोल्हटकर यांची नाटके, मालतीबाई बेडेकर व गो० नी० दांडेकर यांच्या कादंबऱ्या, मर्ढेकर व बोरकर यांच्या कविता, जी० ए० कुळकर्णी आणि इतर कोणताही कथालेखक यांच्या कथा आणि सत्यजित राय व शांताराम यांचे चित्रपट यांचे पोत एकाच जातीचे असतील तर पोत ही संकल्पनाच फार भाबडी व उथळ मानावी लागेल. फार काय, श्री० कृ० कोल्हटकर यांच्या नाटकांचा व 'सुदाम्याच्या पोह्यां'चा किंवा प्र० के० अत्रे यांच्या 'गीतगंगा' या कवितासंग्रहाचा व 'झेंडूच्या फुलां'चा पोतही एकाच जातीचा मानता येत नाही. प्राचीन साहित्यातील उदाहरणे हवी असल्यास, वामनपंडितांची 'यथार्थदीपिका' व 'भागवती प्रकरणे' किंवा मुक्तेश्वरांचे 'रामायण' व 'महाभारत' यांचे पोत तपासून पाहावेत.

आपल्या गृहीततत्त्वांच्या खोड्यात स्वतःलाच अडकवून घेतल्यामुळे श्री० गोडसे यांना अनेक आपत्तींना तोंड द्यावे लागले आहे. त्यातून ते स्वतःची सुटका कशी चतुराईने करून घेतात हे पाहणे उद्‌बोधक ठरेल.

१. उत्तरयादवकालीन साहित्य तिसऱ्या, म्हणजे सांकेतिक, अवस्थेतील मानले तर पहिल्या वस्तुरूप व दुसऱ्या आदर्श अवस्थांतील साहित्य कोणते, असा प्रश्न साहजिकच उपस्थित होतो. ते लुप्त झाले आहे का, असा वाचकांना केवळ प्रश्न करून त्यातून निसटता येणार नाही.

२. एकाच कालखंडातील सर्वच कलाविष्कारांचा पोत एकरूपच असतो, असे मानणारे श्री० गोडसे महानुभावांचे गद्य साहित्य बुद्धयाच विचारात घेत नाहीत आणि नरेंद्र व भास्करभट्ट यांच्या काव्याच्या पंक्तीत 'ज्ञानेश्वरी' बसवतात ती त्यातील युद्धवर्णनाचा भाग घेऊन. युद्धवर्णन हा 'ज्ञानेश्वरी'तील सर्वात शबल भाग. पारंपरिक पद्धतीने गीताव्याख्यानास ज्ञानदेवांनी सुरुवात केली आहे, पण नंतर ती पद्धती सोडून देऊन त्यांनी स्वतःच्या अनुभवविश्वाच्या आधारे गीतेचा अर्थ शोधला आहे. तीच खरी 'ज्ञानेश्वरी'.

३. "शिवाजी राजाचे हे पत्रच नव्हे, तर शिवकाळातील प्रत्येक आविष्कार या चित्‌शक्तीने भारलेला व म्हणूनच इतर काळांपेक्षा 'धीट' सौष्ठवाचा वाटतो.

शिवकाळात हे आगळे रूप पहाडाला मिळाले तसे फुलालाही मिळाले" ('शक्तिसौष्ठव', ३६), असे 'धीट' विधान करणारे श्री० गोडसे 'शक्तिसौष्ठवा'त नमुने देतात ते शिवाजीराजांचे पत्र, दत्ताजी त्रिमल यांची 'शिवकथा' व शाहिरांचे पोवाडे यांतील. महानुभावांचे गद्य ग्रंथ उपेक्षिणारे श्री० गोडसे शिवकाळातील गद्याचा व गद्यसदृश पोवाड्यांचाच विचार मुख्यत्वे का करतात? यादवकालीन काय की शिवकालीन काय, गद्य साहित्य व पद्य साहित्य यांत भेद आहे तो डॉक्युमेंटरी व फीचर फिल्म यांतील भेदाच्या जातीचा. या दोन प्रकारच्या चित्रपटांचा पोत एकच नव्हे. दत्ताजी त्रिमलच्या 'शिवकथे'च्या भाषेसंबंधी गोडसे लिहितात :

'या लेखनाची भाषा ग्रांथिक मराठी नाही, पण त्यामुळे ग्रांथिक भाषेच्या शिस्तीचा तिला जाचही नाही. व्याकरण, वाक्यरचना, विभक्तिप्रत्यय, समास, विरामचिन्हे, परिच्छेद इत्यादी आधुनिक आचारसंहितेच्या जाचातून ती मुक्त आहे. खरे म्हणजे शिवकाळाची ही भाषा सर्वस्वी नवीन आहे. कोणत्याही परंपरेचा तिच्यावर संस्कार झालेला असावा एवढी ती वयस्क नाही.' ('गतिमानी', १०).

'ही भाषा व्याकरण, वाक्यरचना, विभक्तिप्रत्यय इत्यादी जाचांतून मुक्त आहे' हे विधान सर्वथैव भ्रांत आहे. पण ते असो. या भाषेचे उदाहरण म्हणून गोडश्यांनी जो उतारा दिला आहे तो पहाण्याजोगा आहे :

'जाधवराव जेवीत होते...ते समई तलब पोहोचली...जेविता तेच समई दोही देऊन तैसेंच उठविले...तेच क्षणी पुढे घालून दौलताबादेस आणिले ...पातशहाचे भेटीस जाऊन कुरनीस केली...उभे राहिले...पातशहा बहुत क्रोधायमान जाले...चिठ्या पुढे टाकील्या...डुकरे दोन्ही दाखविली...'

प्रस्तुत उताऱ्यातील तीन आडवी टिंबे श्री० गोडसे यांनी दिलेली. गाळलेल्या मजकुराच्या जागी तीन टिंबे द्यावीत असा मुद्रणसंकेत आहे; श्री० गोडसे यांनी प्रस्तुत उताऱ्यांतील विराम दाखविण्याकरिता ती दिली आहेत. महानुभावी गद्यात दोन उभी टिंबे घेऊन विराम दाखविले जातात. तशी ती दिली असती तर शिवकालीन गद्याचे महानुभावी गद्याशी असलेले नाते लक्षात आले असते म्हणून त्यात आणखी एकाची भर घालून त्यांनी ती आडवी पाडली आहेत.

४. शिवकालीन 'शक्तिसौष्ठवाचा' आविष्कार त्यांना मोजून चार कवींतच दिसतो. ते म्हणजे मुक्तेश्वर, तुकाराम, रामदास व वामनपंडित. इतरांत का नाही, याची मीमांसा ते पुढीलप्रमाणे करतात :

'शिवकाळातील नेमक्या याच लेखकांचा दाखला अशाकरिता घ्यावयाचा की शिवकालीन भावविश्वातूनच यांचे साहित्य निर्माण झाले आहे म्हणून. शिवकालीन भावविश्वाचा वाराही न लागलेले पंडित साहित्यिक शिवकाळातही होतेच...हे पंडित कवी शिवकाळात जगत होते एवढेच, एरव्ही शिवकालीन

भावविश्वाशी त्यांचा सुतराम संबंध नव्हता. त्यामुळेच शिवकालीन भावविश्वातून निर्माण झालेल्या आविष्कारांच्या संदर्भात या साहित्यिकांच्या साहित्याचा विचार करणे अप्रस्तुत ठरेल.' ('शक्तिसौष्ठव', ३७).

म्हणजे 'एकाच कालखंडातील पण स्वभावभेदाने परस्परविरुद्ध असलेल्या आविष्कारांच्या पोतांतील जीवनबंध एकच असतो', असे बेछूट विधान करणाऱ्या श्री० गोडश्यांवर आता भावविश्वाचा आसरा घेण्याची पाळी आली आहे.

श्री० गोडसे यांची भूमिका एखाद्या प्रश्नाचा सर्वांगीण विचार करणाऱ्या तत्त्वशोधकाची नसून आपल्या आग्रही विचाराचा हिरिरीने पुरस्कार करणाऱ्या वावदुकाची आहे. त्याकरिता ते हाताशी येईल त्या पुराव्याचा आधार घेतात. उदा., 'चतुर्वर्ग-चिंतामणी'तील 'दोन हजार व्रतांच्या सांगतेकरिता देण्यात आलेल्या पक्वान्नांच्या यादीवरून नजर फिरविली तरी तत्कालीन देवाब्राह्मणांच्या खादाडपणाची कल्पना येईल', असे ते म्हणतात ('पोत', ११७). ग्रंथात दोन हजार व्रते दिली म्हणून यादवकालीन लोक ती सर्व करीत होते, असे मानायचे का? आजच्या निर्णयसागर पंचांगातील व्रते, उत्सव, पुण्यतिथ्या इत्यादींतील किती आचरली-साजरी केली जातात? पन्नास वर्षांपूर्वी प्रसिद्ध झालेल्या व आजवर अनेक आवृत्त्या निघालेल्या लहानुबाई धुरंधर यांच्या 'हजार पाकक्रिया'वरून, गेल्या पन्नास वर्षांतील मराठी समाज खादाड होता, असा निष्कर्ष काढता येईल काय? १९३७ साली प्रसिद्ध झालेल्या 'छंदोरचने'त दीडएक हजार छंद दिले आहेत, म्हणून तत्कालीन कवी त्या सर्व छंदांत रचना करीत होते, असे मानणे कितपत युक्त होईल? आजच्या टेलिफोन डिरेक्टरीत लाखो नंबर दिले आहेत, म्हणून कोणी ते सर्व नंबर फिरवीत बसतो का? व्रते हा कुलाचाराचा भाग असतो. प्रत्येक कुलाची काही मोजकीच व्रते असतात. यादवकालात ती आजच्याहून नक्कीच अधिक असणार. पण दोन हजार!

उत्तर यादवकालीन दैवतांना 'खादाड' म्हणून हिणवणारे श्री० गोडसे शिवकाळात उतरले की, आपल्या आवडत्या दैवतांच्या संदर्भात भाषा कशी फिरवतात ते लक्षात घेण्याजोगे आहे :

> 'त्यांचा आहारही प्रचंड. सूर्याजी सांगतो 'नवस केला बहिरोबाला। माझा सुभेदार येऊ दे, बारा बकरे देईन तुला।'—आणि बोलल्याप्रमाणे नवस फेडला नाही तर रागावणारे. येथील स्त्री-दैवतेही तशीच बलिष्ठ, उग्र व हट्टी. बावीस तुऱ्यांनी नटणारी, कवड्यांच्या माळा घालणारी, बावन रोडग्यांचा नैवेद्य पचवणारी....समर्थ रामदाससुद्धा बहिरोबाला नवस बोलतात तो अकरा मण गुळाचा.
>
> 'या अघोरी नवसांवरून तत्कालीन दैवतांच्या अफाट आहाराची कल्पना येते....वैयक्तिक कारणाकरिता उपासक नवस बोलत असला तरी त्या नवसाची फेड गावाच्या साक्षीने, गावाला प्रसादात सहभागी करून होई हे ध्यानात

घेतले पाहिजे. बारा बकऱ्यांचा, बावन रोडग्यांचा किंवा अकरा मण गुळाचा नैवेद्य अखेर साऱ्या गावालाच प्रसाद म्हणून वाटण्यात येई....किंबहुना साऱ्या गावाचा विचार करूनच स्थळीय दैवतांनी आपला नवसाचा आहार मुद्दामच वाढविला असणे अधिक सयुक्तिक दिसते.' ('शक्तिसौष्ठव', १०७–१०८).

उत्तर यादवकालीन दैवते खीरपुरी खात तर ही दैवते बोकड–रोडगे खात, म्हणून का हा पक्षपात ? साऱ्या गावाशी अंगतपंगत करावी म्हणून त्यांनी आपला आहार मुद्दामच वाढवला, हे म्हणणे तरी निरपवाद आहे काय ? सप्तशृंगीच्या देवीला चैत्री पौर्णिमेला हजारो बोकड बळी दिले जात, ते त्यांना चित्कड्यावरून खाली खोल दरीत लोटून. त्यांची मेजवानी होई ती घारी-गिधाडांना वा कोल्ह्या-लांडग्यांना. ही प्रथा ब्रिटिश सरकारने बंद केली. पण अजूनही, एवढ्या संख्येने नसले तरी या पद्धतीने, कैक बोकड बळी दिले जातातच.

'ज्ञानेश्वरी'ला सांकेतिक ठरविण्याकरिता श्री० गोडसे यांनी 'ज्ञानेश्वरी'तील 'गजरिपुपंचानन' या रूपकाचा भरपूर, म्हणजे चार पृष्ठे ('पोत', १०८-१२), उपहास केला आहे. ते लिहितात :

'ज्ञानेश्वरांचा हत्ती जसा सांकेतिक होता तसाच त्यांचा पंचाननही सांकेतिकच होता. वस्तुनिष्ठ गजराज व वस्तुनिष्ठ पंचानन ज्ञानदेवांनी पाहिलेच नसावेत असे दिसते. यादवकालीन नागरी संस्कृतीत ते कोणीही प्रत्यक्षात पाहिले असणे शक्य नव्हते. तत्कालीन लोकांनी पाहिले होते ते 'शोभेचे ऐरावत' व 'चित्रीचे सिंहाडे'. झुलींनी सजवलेले मिरवणुकीचे ऐरावत व पोकळ गर्जना करणारे सिंह. यादवकालीन संकेतांच्या सर्कशीतील सूत्राधीन बाहुली. ज्या संकेतांनी हत्तीच्या विशाल व्यक्तिमत्त्वाला भ्याड ठरविले होते, त्याच संकेतांनी टीचभर पंचाननांना उदंड पराक्रमी बनविले होते. हत्ती-एवढेच तेही सांकेतिक होते. हत्तींच्या पराभवाप्रमाणेच त्यांचा पराक्रमही तेवढाच वेगडी होता.' ('पोत', १११).

हत्तीसंबंधी गोडशांनी पुष्कळच लिहिले आहे. सिंहासंबंधी ते सांगतात :

'गजघटाच्या तर राहोच, परंतु एकट्यादुकट्या हत्तीसमोर आव्हान देऊन उभे राहण्याची आज कोणत्याही पंचाननाची छाती नाही असाच सर्व शिकाऱ्यांचा अनुभव आहे.' ('पोत', १०९).

९–१० फूट लांबीच्या आणि ४००–५०० पौंड वजनाच्या वनराजाचे 'पोकळ गर्जना करणारा टीचभर सिंह' हे वर्णन वाचून श्री० गोडसे हे भलतेच आडदांड असावेत असे वाटेल. ते हत्तीच्या नजरेने पाहात आहेत. पण सिंहापासून हत्तीला भय नाही हे खरे आहे काय ? 'एलिफंट्स्' या ग्रंथात रिचर्ड कॅरिंग्टन लिहितो :

". . . the mortality among new-born calves from the attack of tigers is something in the region of 25%. No corresponding figures are available for the mortality among African elephant-calves from attack by lions, but they are probably lower, as lions do not normally attack elephant-calves when other game is available." (p. 54.)

यातील अंत्य वाक्यांश महत्त्वाचा आहे. वन्य श्वापदे शिकार करतात ती खाण्याकरिता. सिंहाला खायला आवडतात गाय, बैल, रेडा, हरीण, काळवीट, घोडा, झेब्रा, जिराफ असली खुरांची जनावरे. त्यांची नरडी फोडून तो ती मारतो. इथे आकाराचा सवाल नाही; सवाल आहे शक्तीचा, चपळाईचा, तीक्ष्ण नखांचा व कराल दाढांचा. सिंहाजवळ या गोष्टी सर्वाधिक प्रमाणात आहेत म्हणून तो वनराज. तो हत्तीची शिकार करीत नाही ती हत्तीला घाबरून नव्हे, तर हत्ती हे त्याचे खाद्य नव्हे म्हणून. कोवळ्या हत्तीचे मांस आपद्धर्म म्हणून तो खातो. आणि ही शिकार करताना आव्हानपूर्वक नव्हेच पण आवश्यक म्हणून, मोठ्या हत्तीशी त्याला सामना करावा लागतच असेल. कारण हत्ती कळपात राहतात आणि छाव्याची राखण त्याची आईच नव्हे, तर मावशीही नित्य करीत असते.

पण जाऊ द्या. माझे हत्ती, सिंह इत्यादी वन्य पशूंचे ज्ञान तसे पुस्तकीच. परंतु ज्ञानदेवांनी हत्ती व सिंह पाहिलेच नसावेत, एवढेच नव्हे, तर यादवकालीन नागरी संस्कृतीत ते कोणीही पाहिले नसावेत, असे श्री० गोडसे म्हणतात त्याचे आश्चर्य वाटते. यादवकालीन नागरी संस्कृतीसंबंधी त्यांची कल्पना काही विचित्रच दिसते. तत्कालीन नगरांभोवती बहुधा अरण्येच असत. एका गावाहून दुसऱ्या गावी जायचे तर जंगलातूनच जावे लागे. तत्कालीन लोक प्रवास करीत, तीर्थयात्रांना जात, ते काय विमानातून? शिवाय पेशवाईअखेरपर्यंत सैन्यात हत्ती असतच. ते काय शोभेचे ऐरावत होते?

हत्ती सिंहाला घाबरतो की नाही, हा प्रश्न बाजूला ठेवू. तसा संकेत तरी होता ना? भाषेत असे अनेक संकेत रूढ असतात; आणि कवी ते वापरीतही आले आहेत. शिवकालीन शक्तिसौष्ठवाकरिता श्री० गोडसे यांनी निवडलेल्या तुकारामांचा 'न लगे चंदना सांगावा परिमळ। वनस्पतिमेळ हाकारुनी' हा अभंग घ्या ना. ते म्हणतात तसा, 'अंतरीचे धावे स्वभावे बाहेरी। धरिता ही परी आवरे ना।' चंदनाचा सुवास बाहेर धावत नाही. चंदनाच्या खोडाला नाक घासले तर ते रक्तबंबाळ झाले तरी त्याला चंदनाचा वास येणार नाही. पण चंदनाचा सुवास रानात दरवळतो आणि त्याला भुलून नाग चंदनवृक्षाला विळखा घालून राहातो, असा कविसंकेत आहे. तुकारामांनी तो वापरला, म्हणून त्यांच्या अभंगातील शक्तिसौष्ठवाला बाधा येत नाही. अगदी 'गजरिपुपंचानन' हाच संकेत घेतला तरी लोकमान्यांनी

तो वापरलेला नाही काय? त्यांनी आपल्या पत्राला 'केसरी' हे नाव दिले आणि विरुद म्हणून 'स्थितिं नो रे दध्याः' हा संस्कृत श्लोक दिला, तो याच संकेताला अनुसरून. ही बुद्धी विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांची, असा युक्तिवाद करता येईल. पण लोकमान्यांनी ती मानली ना? पुढे लोकमान्यांनी तो संस्कृत श्लोक काढून त्याचेच भाषांतर म्हणून पुढील मराठी श्लोक दिला :

'गजालिश्रेष्ठा बा निबिडतर कान्तार-जठरीं
मदान्धाक्षा मित्रा क्षणभरहि वास्तव्य न करीं
नखाग्रांनीं येथें गुरुतर शिला भेदुनि करि-
भ्रमानें आहे रे गिरिकुहरीं हा निद्रित हरी'

आता, हा विरुदाचा श्लोक घातला आणि 'पोकळ गर्जना करणाऱ्या टीचभर पंचानना'चे नाव आपल्या पत्राला दिले, म्हणून लोकमान्यांच्या लेखनाचा पोत ऱ्हासकाळातील संकेतावस्थेतला ठरतो का? निदान 'केसरी'च्या वाचकांना व ब्रिटिश राज्यकर्त्यांना तरी पोत तपासण्याची श्री० गोडसेप्रणीत युक्ती ठाऊक नसल्यामुळे त्या केसरीची गर्जना त्यांना पोकळ वाटली नाही हे निश्चित. श्री० गोडसे यांना गजराजा-एवढाच समर्थ रामदासांबद्दल आदर. 'शक्तिसौष्ठवा'त त्यांनी समर्थांच्या शक्तिशाली शैलीचा वारंवार गौरव केला आहेच, पण 'पोत'मध्येही सुरुवातीपासूनच ज्ञानदेवांची कुचेष्टा करताना समर्थांचे वस्तुनिष्ठ वर्णनाबद्दल गुणगान केले आहे. त्यांच्या पदातील 'मुर्डीन शुंडादंड' या शब्दांचा तर त्यांनी एका प्रकरणाचे शीर्षक म्हणून उपयोग केला आहे. गोडश्यांना आदरणीय वाटणाऱ्या याच समर्थांनी गजरिपुपंचाननाचा संकेत आपल्या काव्यात वापरला आहे असे सांगितले तर त्यांना काय वाटेल? त्यांच्या आवडत्या 'युद्धकांडा'त पुढील ओवी आहे :

'तया अंतरीं सिंह शार्दुल कैसे। मदें मातले गर्जती काळ जैसे।
गजांची बहु दाट थाटें विशेषें। पळों लागती थोर किंकाट घोषें।

(युद्ध., ९. ६२)

इथे तर सिंहांच्या गर्जनांनी हत्तींचे कळप केकाटत पळताहेत!

पण समर्थ रामदास हा श्री० गोडसे यांचा ब्लाइंड स्पॉट असावा. 'मुर्डीव शुंडादंड' असे गणपतीच्या सोंडेचे वस्तुनिष्ठ वर्णन केले म्हणून श्री० गोडसे फुशारतात; परंतु त्यांनीच सर्वांच्या श्रवणी-मुखी असलेल्या गणपतीच्या आरतीत 'सरळ सोंड वक्रतुंड त्रिनयना' असे सरळ सोंडीचे अवास्तव वर्णन केले आहे, हे ते दुर्लक्षितात. महाभारताशी तुलना करून ज्ञानेश्वरीच्या युद्धवर्णनातील पोताचा विस-विशीतपणा दाखवण्याकरिता श्री० गोडसे यांनी त्यात सांकेतिकता, अत्युक्ती, भयग्रस्तता इत्यादी जे दुर्गुण दाखविले आहेत, ते सर्वच्या सर्व समर्थांच्या साहित्यात दाखविता

येतील. समर्थांच्या रामायणाविषयी श्री० गोडसे मोठ्या गौरवाने लिहितात :

'समर्थांचे रामायण ह्या दृष्टीने मुद्दाम उल्लेखनीय आहे. ते इतर रामकथांहून वेगळे आहे. एवढेच नव्हे, तर मारुतीच्या पराक्रमापुरतेच रामायण समर्थांनी लिहिले आहे....प्रतापी मारुतीचे सामर्थ्य व प्रयत्नवादित्व यांचा आदर्श लोकांपुढे ठेवून शक्ती व पराक्रम यांचे महत्त्व लोकांना पटवून द्यावयाचे हा, ही दोनच कांडे लिहिण्यामागील समर्थांचा हेतू उघड आहे. या दोन कांडांतील समर्थलिखित वीररसाचा शिवकालीन आविष्कार प्रत्यक्षच वाचण्यासारखा आहे.' ('शक्तिसौष्ठव', ९९).

श्री० गोडसे यांनी समर्थांचे रामायण वाचले आहे काय? वाचले असेल तर 'गजरिपुपंचानन' म्हटले म्हणून 'पोत'ची चार पृष्ठे खर्चून ज्ञानदेवांना धारेवर धरणाऱ्या त्यांच्या दृष्टीतून वर उद्धृत केलेले समर्थ रामायणातील केकाटत पळणाऱ्या हत्तींचे वर्णन कसे सुटले असते? त्यांच्या दृष्टीतून निसटलेले हे एकमेव स्थळ नाही. शंखांच्या नादाचा युद्धभूमीवर काय परिणाम झाला याच्या ज्ञानदेवकृत वर्णनाच्या संदर्भात ते लिहितात :

'...त्यांच्या मोठ्या आवाजाच्या आघाताने शेष व कूर्म घाबरून जाऊन आपण धरलेले पृथ्वीचे ओझे टाकू लागले. स्वर्गादि तिन्ही भुवने डळमळू लागली. मेरू व मांदार हेलकावे खाऊ लागले व समुद्राचे पाणी कैलासापर्यंत उसळले. पृथ्वी पालथी होऊ पहात होती, आकाश हादरत होते व नक्षत्रांचा तर सडाच पडतो की काय असे वाटू लागले. ही भयानक स्थिती पाहून "सृष्टी गेली रे गेली, देवांना निराधार स्थिती आली" अशी ब्रह्मलोकात एकच हाकाटी उठली. दिवसाच सूर्य गुप्त झाला,...

'ह्या अद्भुत, असंभाव्य, अवास्तव आविष्कारात आधीच दुर्बल झालेल्या जीवननिष्ठा कशा समूळ हरपल्या जातात यांचे हे भयानक चित्र आहे.' ('पोत', ११५).

आता पुढील वर्णन वाचा :

'कडाडां खडाडां गडाडां घडाडां । तडाडां थडाडां दडाडां धडाडां ।
बहुतांपरीचे बहू घोष झाले । ग्रहां चंद्रसूर्यादिकां कंप आले ॥ १२ ॥
किती एक सिंधूदकें लुप्त जालीं । किती एक सिंधूदकें तीं उडालीं ।
असंभाव्य त्या दाटल्या बाणकोटी । बळें सोडिती पाडिती वीर जेठी ॥ २० ॥
नभामाजिं कल्पांत ते बाणजाळीं । माहा युद्ध तें होतसे अंतराळीं ।
रिपू पेटले दोघही घोर नाशा । भुमीं वृष्टि गारांपरी सर्व तारा ॥ २१ ॥

(युद्ध., प्रसंग, ७)

रणीं झुंजती ते महा वीरबाहो। मोहो पावले ते भयें केतु राहो।
बुधा मंगळां थोर आकांत आला। शनी सोम तो आपधाकें पळाला ॥ ३० ॥

ग्रहानें ग्रहो भूतळालागिं आले। विमानाहुनी देव धाकें पळाले।
दिशा दिग्गजा व्यापिलें अंतकाळें। चळी द्वीचळी कांपती ते चळाळे ॥ ३१ ॥

(युद्ध. प्रसंग, ९)

समर्थकृत 'रामायणा'तील या ओव्या आहेत. हा का वीररसाचा शिवकालीन वास्तव आविष्कार? निदान 'कडाडां खडाडां गडाडां घडाडां। तडाडां थडाडां दडाडां धडाडां' अशी क, ख, ग, घ, त, थ, द, ध, ही मूळाक्षरे घालून घोषाचे वर्णन करण्याचा पोरकटपणा तरी ज्ञानदेवांनी दाखवला नाही!

श्री० गोडसे यांचेच तंत्र वापरून वाल्मीकि–रामायणाच्या युद्धकांडातील ८२ व ८३ या अध्यायांशी समर्थांच्या रामायणातील संबंधित भाग तुळून पाहावा, म्हणजे मूळ रामायणाची समर्थकृत विटंबना कळून येईल.

मूळ रामायणातील अध्यायांचा सारांश देतो:

इंद्रजिताने भर रणांगणावर सर्वांसमक्ष सीतेची हत्या केलेली पाहून वानरसेना विषण्ण होऊन चारी दिशांना पळू लागली. त्यांना असे पळताना पाहून हनुमंत त्यांना उद्देशून म्हणाला, 'असे दुःखी का होता? पळता कुठे? तुमचा उत्साह, तुमचे शौर्य कसे लुप्त झाले? चला, माझ्यामागून या. या राक्षसांचा संहार करू या.' असे म्हणून वानरांना बरोबर घेऊन शोकाने क्रोधाविष्ट झालेला हनुमंत राक्षसांवर तुटून पडला. शिलावर्षाव करून वानरसेनेने राक्षसांचा प्रचंड प्रमाणावर संहार केला. वानर राक्षसांचा असा समाचार घेत असता एक प्रचंड शिला घेऊन हनुमंत इंद्रजितावर चाल करून गेला. त्या शिलेखाली इंद्रजिताचा चुराडाच व्हायचा, पण सारथ्याने चपळाई करून रथ बाजूला काढला म्हणूनच तो बचावला. हनुमंत असा कोपलेला पाहून इंद्रजित मागे फिरला.

राक्षसांचा असा समाचार घेतल्यावर हनुमंत छावणीत परत आला आणि त्याने रामाला सीताहत्येचे वृत्त सांगितले. ते ऐकून राम मूर्छित पडला. पाणी वगैरे शिंपडून सावध केल्यावर त्याला कवळून लक्ष्मण म्हणाला, 'तू धर्माने वागत असता तुझ्यावर अशी आपत्ती का यावी? का धर्माधर्माचा लौकिक यशापयशाशी काहीएक संबंध नाही? अधर्माने वागणारा रावण कसा यशस्वी होतो? अथवा, तूच अधर्माने वागलास नाही काय? तू राजा, राज्य करणे हा तुझा धर्म. ते राज्य तू सोडलेस आणि धर्माच्या मुळावरच कुऱ्हाड घातलीस. तू राज्यावर असतास तर रावणाची काय बिशाद होती सीता पळवण्याची? आणि पळवली असती तर युद्धात तुला इतर राजांचे प्रचंड साहाय्य लाभले असते. सत्ता व संपत्ती घालवून बसलेल्याचे हाल कुत्राही खात नाही. पण ते जाऊ द्या. आता शोक करीत बसणे तुला शोभत नाही.

उत्तिष्ठ नरशार्दूल दीर्घबाहो धृतव्रत।
किमात्मानं महात्मानमात्मानं नावबुध्यसे।

चल ऊठ, तुझा पराक्रम, तुझी प्रतिज्ञा, तुझे मोठेपण विसरू नकोस. मी तर आता राक्षससैन्यासह सबंध लंकाच उद्ध्वस्त करून टाकणार आहे.

लक्ष्मण असे बोलत असतानाच बिभीषण आला आणि इंद्रजिताने मारलेली सीता मायावी असल्याचे सांगून त्याने सर्वांना स्वस्थ केले.

शिवकाळातील भावविश्वाशी संपूर्ण संवादी असा हा प्रसंग, पण समर्थांनी तो कसा निवेदिला आहे?

सिता देखतां मारुती अंग घाली । प्रसंगीं तये मूर्च्छना शीघ्र आली ।
महा शोक आरंभिला त्या कपीनें । म्हणे काय केलें जगज्जननीनें ॥ ३९ ॥
बहू दुःख मागील तें आठवीलें । उदासीन हें चित्त दुश्चीत जालें ।
म्हणे काय सांगों तया राघवाला । कपी मारुती शोकसिंधूं बुडाला ॥ ४० ॥
म्हणे रे कपाळा असें काय केलें । बहु थोर हें पाप माझें उदेलें ।
न सांगों तरी गोष्टि राहों नये कीं । पुढें सांगतां राघवा दुःख हें कीं ॥ ४१ ॥
प्रवाहो बळें चालिला अश्रुपातीं । विलापें करूं लागला तो रुदंती ।
बळें ऊठला चालतां चालवेना । रघूनायका भेटला दैन्यवाणा ॥ ४२ ॥
अधोमूख पाहोनि कांहीं वदेना । दुखें दाटला कंठ त्या बोलवेना ।
म्हणे जानकीसारखी शस्त्रघातें । रणीं मारिली राक्षसें इंद्रजीतें ॥ ४३ ॥
तये सांगतां मांडिला शोक रामें । मिळालीं दळें दैन्यवाणीं विरामें ।
कपीवाहिनीमाजिं आकांत जाला । सुमित्रासुतें राम तो शांत केला ॥ ४४ ॥
भविष्योत्तरें वाल्मिकी सत्य व्हावीं । देहें सोंगसंपादणी का करावी ।
म्हणूनी रघूनायकें शोक केला । तदा वीर बीभीषणू शीघ्र आला ॥ ४५ ॥

(युद्ध., प्रसंग, ६)

धीर सोडून पळणाऱ्या वानरांना मागे परतवून, राक्षससेनेवर व इंद्रजितावर क्रोधाविष्ट होऊन तुटून पडणारा वाल्मीकीचा हनुमंत इथे एखाद्या रंडकीसारखा रणांगणावरच आंग घालतो व मूर्च्छित होतो. त्याला चिंता रामाला काय सांगावे ही. आपला धाकटेपणा विसरून रामाला चार गोष्टी सुनवणारा आणि चिडून जाऊन लंका उद्ध्वस्त करायला निघालेला वाल्मीकीचा लक्ष्मण इथे उलट रामाला शांत करण्यातच गर्क होतो. आणि राम? त्याला सर्वच खरा प्रकार माहीत असल्यामुळे वाल्मीकीने लिहिलेल्या नाटकातील रामाच्या शोकाची सोंगसंपादणी करतो. या नाटकाची गंमत ही की, त्यातील संवाद, अभिनय इत्यादी केवळ रामालाच ठाऊक. इतरांना तालीम न देता, एवढेच नव्हे तर कथाही न सांगता, रंगभूमीवर ढकलले होते! वाल्मीकीमुळे रामाची कथा लोकांना परिचित झाली म्हणून 'आधी रामायण झाले व मग राम' अशी कव्युक्ती. ती वास्तव घटना म्हणूनच समर्थांनी स्वीकारलेली दिसते. यापुढे 'ज्ञानेश्वरी'तील अद्भुत, असंभाव्य, अवास्तव आविष्कार' फारच फिका पडतो!

समर्थांच्या काव्यातून असे 'शक्तिसौष्ठवा'चे व 'गतिमानी'चे कैक उतारे देता येतील!

हा प्रपंच करताना समर्थांच्या आविष्कारपद्धतीची चेष्टा मला अभिप्रेत नाही. श्री० गोडसे यांच्या विवेचनपद्धतीतील तर्कदुष्टता दाखवायची होती. ती त्यांच्याच पद्धतीने दाखविल्यामुळे त्यात चेष्टेचा सूर उमटला. ती दुष्टता त्यांनी टाळावी म्हणून हा सूर. श्री० गोडसे हे एखाद्या कल्पनेने झपाटले की, ते तिच्या संपूर्ण आहारी जातात आणि त्यांचा विवेक सुटतो. 'पोत' ही संकल्पना समीक्षेला अत्यंत उपयुक्त अशीच आहे. तिचा पाठपुरावा श्री० गोडसे मोठ्या निष्ठेने करीत आहेत. इतरांनीही त्यात सहभागी व्हावे. या पोताभ्यासाला शैलीविज्ञानाचीही जोड द्यावी. यातून मराठी समीक्षा समृद्ध होईल हे निश्चित. श्री० गोडसे यांचे प्रबंध ही त्या समृद्धीची प्रसादचिन्हे आहेत.

मार्क्सवादी प्रवाह

संदीप पेंडसे

.१.

गेली अनेक वर्षे, जगातल्या वेगवेगळ्या देशांत वेगवेगळ्या लेखकांनी मार्क्सवाद संपल्याचे, कालबाह्य झाल्याचे, निश्चितपणे चुकीचा ठरल्याचे ठामपणाने जाहीर केले आहे. पुन्हा पुन्हा त्यांना हा घोष करावा लागला आहे. कितीही ठामपणाने काही पंडितांनी हे जाहीर केले तरी मार्क्सवादी प्रवाह जागतिक पातळीवर सतत नव्या जोमाने वाढतच आहे. केवळ राजकीय आंदोलन, चळवळींचे प्रात्यक्षिक व व्यावहारिक मार्गदर्शन याच पातळीवर ही वाढ नाही. समाजजीवन, मानवजीवन यांच्या प्रत्येक अंगाबाबत नवा दृष्टिकोण देणारा सम्यक् विचारप्रवाह या पद्धतीचा हा विकास आहे.

जागतिक पातळीवर आज मार्क्सवादी विचारप्रवाहात एक व्यापक मंथन चालले आहे. अर्थशास्त्र, राजकारण, समाजशास्त्र, मानसशास्त्र, मानववंशशास्त्र, तत्त्वज्ञान, सौंदर्यविचार या सर्व व इतर अनेक विषयांवर मार्क्सवादी दृष्टिकोणातून लिखाण होते आहे. अनेक भाषांत, अनेक नियतकालिकांतून व पुस्तकांतून नव्या विषयांवर नव्याने लिहिले जात आहे. वेगवेगळी मते मांडली जात आहेत. त्यावर चर्चा व वाद होत आहेत. कम्युनिस्ट पक्षातले व पक्षाबाहेरचे विचारवंत या प्रक्रियेत सहभागी होत आहेत. मार्क्सवादी प्रवाह व परंपरा अधिकाधिक समृद्ध होत आहेत.

आरंभीच या क्रमाची स्पष्ट नोंद घेण्याची आवश्यकता आहे. मार्क्सवादी व बिगरमार्क्सवादी विचारप्रवाहात महाराष्ट्रामध्ये संवादच नाही. इतरत्र आढळून येणारा

मार्क्सवादाचा प्रभाव त्यामुळे मराठी संस्कृतीत अभावानेच जाणवतो. बिगरमार्क्सवादी लेखकांना या नव्या विचारमंथनाची जाणीवच नाही. मार्क्सवादाबद्दलची अनेक प्रतिपादने म्हणून पारंपरिक व कालबाह्य पद्धतीचीच असतात. किंबहुना हा विचार-प्रवाह आता अचेतन बनल्याच्या सोयीस्कर परंतु सर्वथैव चुकीच्या कल्पनेत बिगरमार्क्सवादी मराठी लेखक बव्हंशी गुंतलेला असतो. समीक्षा व सौंदर्यविचार या क्षेत्रांबद्दलही हे खरे आहे.[१]

विचारमंथनाचा, मार्क्सवादी प्रवाहाने व परंपरेने धारण केलेल्या नव्या जोमाचा आणखी एक परिणाम होतो. कम्युनिस्ट पक्षाच्या बाहेर असलेल्या पण मार्क्सवादी प्रणालीचा स्वीकार केलेल्या विचारवंतांच्या लिखाणामुळे तो आणखीच प्रकर्षाने जाणवतो. एका काळी, म्हणजे कम्युनिस्ट चळवळीच्या एककेंद्री व एकसंध अवस्थेत, मार्क्सवादी मतांचा एक 'अधिकृत' संच उपलब्ध असे. मार्क्सवादी सिद्धांतनाचे योग्य व मान्य स्वरूप मांडल्याचा दावा आंतरराष्ट्रीय कम्युनिस्ट चळवळ करत असे व साधारणपणे तो मान्य व्हायचा. अर्थकारण–राजकारणाशिवायच्या विषयांबद्दलही हीच परिस्थिती होती. चळवळीच्या, पक्षाच्या नेत्यांच्या मांडणीपेक्षा वेगळी अशी मांडणी वा समज मार्क्सवादी म्हणवली जाऊ शकत नव्हती.[२] आज ही परिस्थिती उरली नाही. मार्क्सवादी परंपरेचा विकास विविध अंगांनी होतो आहे. या विचार-मंथनाला संघटनात्मक चौकट नाही. मताचे खरेपण वादविवाद व व्यवहार यांतून फक्त ठरणार आहे. अधिकृत हे विरुद बहाल करणारी संस्था सर्वमान्य नाही. यामुळे आज अधिकृत मान्यता पावलेला असा मतांचा संच उपलब्ध नाही. आज म्हणूनच मार्क्सवादी विचारांचा परामर्ष घ्यायचा तर त्या संपूर्ण परंपरेचा विचार करणे क्रमप्राप्त आहे.[३]

यावरोबरच समीक्षा–सौंदर्यविचार या क्षेत्रातील इतर प्रवाह व मार्क्सवादी प्रवाह यांच्यातल्या एका महत्त्वाच्या फरकाची स्पष्ट नोंद घ्यायला हवी. मार्क्सवादी ही एक सर्वंकष विचारप्रणाली आहे. जग व जीवन समजून घेण्याची, त्यांचे विश्लेषण-विवेचन करण्याची एक विशिष्ट पद्धती मार्क्सवादी वापरीत असतो. ही पद्धती शास्त्रीय आहे व सर्वच विषयांना ती लागू पडू शकते हा मार्क्सवाद्यांचा ठाम दावा असतो. मार्क्सवाद म्हणजे केवळ विश्लेषण-विवेचनाची पद्धती मात्र नव्हे. इतर तत्त्वज्ञानांप्रमाणे जगाचा अर्थ लावण्यात मार्क्सवादाला रस नसतो. जग बदलणे हे मार्क्सवादाचे मुख्य उद्दिष्ट असते.[४] म्हणून मार्क्सवाद कृतीचा मार्गदर्शक आहे. परिवर्तनाचे शास्त्र आहे. त्यामुळे व्यवहाराला मार्क्सवादात केंद्रीय स्थान आहे. कृतिप्रवणता त्यात अनुस्यूत आहे. सर्व विचाराला क्रांतिकारक परिवर्तनशीलतेची धार असलीच पाहिजे, हा मार्क्सवादाचा मूलभूत आग्रह आहे. ही परिवर्तनकारी कृती सर्व वर्ग-समाजांत मुख्यतः व प्रथमतः राजकीय कृती असते. वर्गसंघर्षापासून अलिप्तता मार्क्सवादात बसत नाही. राजकीय कृती म्हणून मार्क्सवादी प्रवाहाचा एक व ऐच्छिक भाग नाही.

वर्गीय राजकारण मार्क्सवादाचे आवश्यक अंग आहे. वर्गसंघर्षाच्या राजकारणात व समाजकारणात जाणीवपूर्व सहभाग मार्क्सवादाचा अविभाज्य असा भाग आहे.[५] सर्वच मार्क्सवादी विचारात त्यामुळे सामाजिक व्यवहाराला व राजकीय सहभागाला अनन्यसाधारण महत्त्व प्राप्त होते. या मार्क्सवादाच्या गुणाची स्पष्ट नोंद घेणे आवश्यक आहे. कारण मार्क्सवादी सौंदर्यविचारावरही त्याचा निश्चित ठसा उमटतो. मार्क्सवादी सौंदर्यविचाराला त्याचमुळे एक वैशिष्ट्यपूर्णता प्राप्त होते. या विशिष्टतेला घडवणारे घटक खालीलप्रमाणे होत :

(अ) जीवनाच्या प्रत्येक अंगाचा विचार क्रांतिकारी (सामाजिक) परिवर्तनशाली कृतीच्या दृष्टिकोणातून केला की त्या विचाराला साहजिकच आग्रही पक्षपातीपणा प्राप्त होतो. मताचे स्वरूप त्यामुळे संघर्षमय ठामपणाचे होते. उदारमतवादाला तर जागा नसतेच नसते; पण संशय, अनिश्चितता यांनाही स्थान उरत नाही.

(आ) समाजाच्या मनोव्यापारात व वैचारिक क्षेत्रात मुद्धा—यात विज्ञान, अर्थशास्त्र, समाजशास्त्र, तत्त्वज्ञान, नीतिशास्त्र, साहित्य, कला, समीक्षा या सर्वांचा समावेश आहे—परिवर्तनवादी व परिवर्तनविरोधी शक्तींचा संघर्ष सातत्याने चाललेला आहे असे मार्क्सवाद मानतो. समाजातील वर्गसंघर्षाचेच हे अपरिहार्य प्रतिबिंब असल्यामुळे यापैकी कुठल्याही क्षेत्रातील विवादात वर्गनिरपेक्ष, निःपक्षपाती तटस्थपणा संभवनीय नाही, असेही मानण्यात येते.

(इ) प्रस्थापिताने उभारलेला, प्रस्थापितातूनच स्फुरलेला व त्याच्याच हितसंबंधांचे रक्षण करणारा कल्पनाव्यूह मानसिक-सांस्कृतिक पातळीवर कष्टकरी जनसामान्याला जखडून ठेवीत असतो. प्रस्थापित वर्गसत्ता केवळ आर्थिक शोषण, सामाजिक अरेरावी व राजकीय दमन यांवरच बेतलेली नसते; शोषितांच्या संस्कृतीला, मतांना व विचारांनाही बेड्या घालण्याचा प्रयत्न ती करीत असते. विद्रोहाला प्रतिबंध करण्याचा व स्वतःसाठी सामाजिक-नैतिक अधिष्ठान प्राप्त करण्याचा हा मार्ग असतो. हे कार्य, कल्पनाव्यूहाच्या द्वारे केले जाते. या कल्पनाव्यूहाच्या विरोधात शोषितांच्या जाणिवा, क्रांतिकारक जाणिवा झगडत असतात. कला आणि साहित्य ह्या प्रस्थापित-कल्पनाव्यूह विरुद्ध क्रांतिकारक जाणिवा या संघर्षाचा (सबोध वा अबोध) भाग असतात, त्या मध्ये महत्त्वाचे कार्य बजावीत असतात. अन त्यामुळेच त्यांना अपरिहार्यपणे वर्गीय पक्षपाती आशय प्राप्त होतो. मार्क्सवादी विचारात ही मांडणी महत्त्वाची आहे.

(ई) मार्क्सवादी कलामीमांसेला म्हणूनच केवळ कलात्मक श्रेष्ठता-निकृष्टता या निकषांचे माहात्म्य नसते. क्रांतिप्रवणतेचा म्हणजेच नैतिकतेचाही संदर्भ तिला प्राप्त होतो. मार्क्सवादाच्या कलात्मकतेच्या परिभाषेतच हा संदर्भ सामावलेला आहे. सामाजिक (वर्गसंघर्षात्मक) सत्य व पक्षपात (म्हणजेच नैतिकता), कलात्मक सौंदर्य व कलाकृतीचे शिवत्व एकमेकांशी निगडित आहेत, त्यांना वेगळे काढता येत नाही असे मार्क्सवाद मानतो.[६]

(उ) जीवनाला स्थलकालानुसार विशिष्टता प्राप्त होते म्हणजेच विकासाच्या सर्वांगीणतेवर निर्भर अशी विशिष्टता समाजजीवनाला व समाजातील प्रत्येक व्यक्तीच्या जीवनाला असते. जीवनशैली, व्यवहार, मानव-निसर्ग व मानव-मानव संबंध, मानसिकता, मूल्यकल्पना, विचार, भावना, अनुभूती, अभिव्यक्ती, कलात्मकता, सर्जनशीलता या जीवनाच्या प्रत्येक पैलूत ही समाज व इतिहास-(म्हणजेच स्थल व काल)-निर्भर विशिष्टता प्रकट होत असते. त्यामुळेच सत्य, शिवत्व, सौंदर्य या संकल्पनांचा आशयही विशिष्ट व मूर्त असतो. एका युगाची मूल्यकल्पना, नीतिमत्ता, संवेदना, सौंदर्यदृष्टी, किंबहुना कुठल्याही प्रकारचे निकष एखाद्या दुसऱ्या युगावर लादणे हे गैरलागू होय. एखादी कलाकृती जोखताना ती आपल्या परिस्थितीशी किती प्रामाणिक आहे हा विचार करणे आवश्यक आहे. कारण काळाच्या, परिस्थितीच्या, युगाच्या मर्यादा अपरिहार्यपणे प्रत्येक कृतीवर पडत असतात. सर्वश्रेष्ठ कृती मात्र काही प्रमाणात आपल्या विशिष्टतेच्या मर्यादा ओलांडते. इतर युगांतील संघर्ष, संवेदना, मूल्यकल्पना यांच्याशी संवाद साधते. तात्कालिक परिस्थितीशी पूर्ण प्रामाणिकता व सुसंवादित्व राखण्याच्या प्रयत्नातच ती त्या परिस्थितीच्या मर्यादा ओलांडू शकते, ओलांडते. विशिष्टता व सर्वसामान्यता, कालनियतता व वैश्विकता यांत व्यामिश्र व विरोध-विकासशील संबंध असतो असे मार्क्सवाद मानतो.

(ऊ) जाणिवांनी अस्तित्व नियत होत नसते, उलट जाणिवा (सत्ताशास्त्रीय दृष्टीने) अस्तित्वावर—त्याच्या कसावर व गुणांवर निर्भर असतात. (सामाजिक) अस्तित्व व (सामाजिक तसेच व्यक्तिगत) जाणिवा यांचे नाते परस्परप्रभावी, परस्परावलंबी, संपन्न, गुंतागुंतीचे व गतिमान असते. म्हणूनच संवेदना, अनुभूती, अभिव्यक्ती या सदैव व संपूर्णपणे सबोध नसतात. सर्जनात्मक कृती कैकदा निर्मात्याच्या सबोध, ज्ञानात्मक मतांच्या व मर्यादांच्या पलीकडे पोचते, त्यांची संकुचितता (अजाणता) ओलांडते, जाणिवा व कृती यांच्या अबोधतेचे भान मार्क्सवादी विचारात आवर्जून राखले जाते.[७] आशय व दृश्य स्वरूप यात संपूर्ण एकरूपता असली तर सर्वच विज्ञान अनावश्यक ठरेल हे मार्क्सचे विधान या संदर्भात अत्यंत महत्त्वाचे होय.

(ए) सुरुवातीलाच मांडल्याप्रमाणे, क्रांतिकारी परिवर्तनाचे महत्त्वाचे अंग राजकीय चळवळ असल्यामुळे मार्क्सवादाच्या कलामीमांसेतही राजकीयता येत असते. विशेषतः साहित्यसमीक्षेत ही राजकीयता प्रकर्षाने जाणवते. कुठलीही कृती मूल्यप्रेरितच असते, आणि ननैतिक असे जीवनात काहीच नसते या गृहीतकृत्याचा वापर अनेकदा मार्क्सवादी तत्त्वज्ञ, तात्कालिक व डावपेचात्मक राजकीय अर्थ काढण्यासाठी करतात.

वरील जंत्री मार्क्सवादी सौंदर्यविचाराच्या मूलतत्त्वांची नाही. मार्क्सवादी सौंदर्य-मीमांसेचे (किंबहुना कलामीमांसेचे) वेगळेपण ज्यामुळे सहज दिसून येते, त्या काही ठळक घटकांचा हा केवळ उल्लेख आहे. मार्क्सवादी सौंदर्यविचाराबद्दलचे बरेचसे

समज व गैरसमज या घटकांवर व त्यांच्या वऱ्यावाईट विवरणावर वेतलेले आहेत. हे समज-गैरसमज अप्रगल्भ मार्क्सवाद्यांच्या व मार्क्सवादविरोधकांच्या दृष्टीने सोईस्कर व सहजसुलभ आहेत. मार्क्सवादी दृष्टिकोनातून सौंदर्यविचाराची मांडणी करण्यासाठी आवश्यक ती मूलतत्त्वे या सुलभतेत सापडत नाहीत, संपत तर नाहीतच नाहीत. तरीही विशेषतः समीक्षेच्या क्षेत्रात या सीमित घटकांनीही महत्त्वाचे, वास्तव कार्य बजावलेले आहे. काही वेळा त्यातून नवी दृष्टी स्फुरलेली आहे, तर कधी अतिसरलता, राजकारणी संकीर्णता, समाजशास्त्रीय वा वर्गीय विरूपताही उत्पन्न झालेली आहे. (विरूपता व विपर्यास यांच्याशी या लिखाणाला फारसे कर्तव्य नाही. आवश्यक मार्क्सवादी मूलतत्त्वांचा मागोवा घेण्याचा प्रयत्न ओघातच होईल.)

.२.

मराठीमध्ये गेली अनेक वर्षे मार्क्सवादी दृष्टिकोनातून लिखाण होते आहे. कम्युनिस्ट पक्षातल्या व पक्षात नसलेल्या मार्क्सवादी लेखकांनी वेगवेगळ्या विषयांवर लेख व पुस्तके लिहिली आहेत.[८] तरी देखील सर्वसाधारणपणे मराठीमध्ये मार्क्सवादी लिखाणाची कमतरताच आढळून येते. बिगरमार्क्सवादी लेखकांवर असलेला मार्क्सवादाचा प्रभाव हा इतर भाषांतील साहित्याचा परिणाम आहे. महाराष्ट्राच्या सांस्कृतिक व वैचारिक जीवनावर मार्क्सवादी विचारांचा ठसा स्पष्टपणे उमटलेला दिसून येत नाही.

महाराष्ट्रातले वातावरण सर्वसाधारणपणे मार्क्सवादाच्या विरोधातले आहे. राजकीय (व कामगार) चळवळीतही इतर काही राज्यांच्या मानाने मार्क्सवादी प्रवाह कमजोर आहे. या परिस्थितीमुळे मराठीतील मार्क्सवादी प्रवाह मुख्यतः राजकीय व चळवळीच्या क्षेत्रात राहिला, त्याला बचावात्मक स्वरूप आले आणि स्वतःच्या पाठिराख्यांच्या रांगा दृढ करण्याची वृत्ती त्यात आली. इतिहास, विज्ञान, तत्त्वज्ञान, साहित्य, समीक्षा या विषयांवर लिखाण झाले नाही असे नाही. त्याचा समाज-जीवनावरचा प्रभाव मात्र मर्यादित राहिला आणि म्हणून त्यात एक प्राथमिकता कायम राहिली.[९]

कला व साहित्य याबद्दलचे मार्क्सवादी लिखाण मुख्यतः विशिष्ट कृतींच्या समीक्षेच्या स्वरूपाचे आहे. समीक्षा, कलामीमांसा याबाबत सैद्धान्तिक लिखाण फारसे झाले नाही आणि झालेल्या लिखाणातसुद्धा मुख्य भर ललित वाङ्मयाच्या समीक्षेवर देण्यात आला. तर इतर माध्यमांच्या बद्दलचे लिखाण शोधले तर मूलतः श्री. सुरेंद्र बारलिंगे, श्री. दि. के. बेडेकर व श्री. शरश्चंद्र मुक्तिबोध हीच नावे पुढे येतात. गेल्या दशकात सौंदर्याचा विचार मुक्तिबोधांनीच केला आहे. मार्क्सवादी विचारप्रवाहाचा शोध घ्यायचा तर त्यांच्या लेखनाचा आढावा घ्यायला हवा.[१०]

या कालखंडात मुक्तिबोधांची दोन पुस्तके प्रसिद्ध झाली. 'जीवन आणि साहित्य'

या लेखसंग्रहात स्फुट पद्धतीने व सारांशरूपाने व्यक्त झालेले विचार "सृष्टी, 'सौंदर्य' आणि साहित्यमूल्य" या पुस्तकात जास्त विस्तृतपणे व काटेकोरपणे मांडले गेले. ललित वाङ्मयातच मुख्यतः मुक्तिबोधांना रस आहे. त्यांनी कलामूल्ये व सौंदर्य यांचा अधिक सर्वसाधारण पातळीवर सम्यक्‌रीत्या विचार केला आहे. म्हणूनच त्यांचे लेखनसाहित्य समीक्षेपुरते रहात नाही, तर सौंदर्यविचाराच्या क्षेत्रात भर घालते. "सृष्टी, 'सौंदर्य' आणि साहित्यमूल्य" या पुस्तकाचा विचार विस्ताराने करण्याची म्हणूनच आवश्यकता आहे.[११]

मुक्तिबोधांच्या पुस्तकाचे महत्त्व मराठीतील मार्क्सवादी कलामीमांसांच्या दृष्टीने मोठे आहे. त्यांनी निव्वळ परिचित मार्क्सवादी कला-संकल्पनांचे संकलन केलेले नसून त्या परंपरेत मौलिक विचारांची भर घातली आहे. मुख्यतः ललित वाङ्मयाच्या संदर्भात दुर्लक्षिता येणार नाहीत अशी मते त्यांनी मांडली आहेत. ललितकृतीचे व्यवच्छेदक लक्षण शोधत तिच्या श्रेष्ठ-कनिष्ठतेची कसोटी त्यांनी या लक्षणातच असल्याचे दाखवले आहे. मराठी समीक्षेतील प्रचलित विचारांपासूनचे आपले वेगळेपण तर ते दाखवतातच, पण त्याचबरोबर (मुख्यतः मराठीतील) मार्क्सवादी समीक्षेत जाणवणाऱ्या उणिवा दूर करण्याचाही ते प्रयत्न करतात. साचेबंदपणा, गतिशून्यता, संकीर्णता यांत मार्क्सवादी कलामीमांसेने न अडकता समर्थ रहावे यासाठीची साधनसामग्री गोळा करण्याचा ते प्रयत्न करतात. हे करताना उदारमतवादाचा आश्रय मात्र ते घेत नाहीत. मार्क्सवादी विचारप्रणालीशीच प्रामाणिकपणा राखत हा प्रयत्न करतात. जडवाद, जीवनाशी व समाजाशी असलेला कलेचा जैव संबंध, कलाकृतीचे व मानवी मनोप्रवृत्तींचेही ऐतिहासिक स्वरूप, सृष्टी व समाजाचे द्वंद्वात्मक स्वरूप, त्यांची गतिशीलता, तसेच जाणिवांचे वर्गीय स्वरूप—या पायाभूत संकल्पनांचा त्याग ते कुठेच करत नाहीत. तरीही रूपाचा व आशयाचा, त्यांच्यातील संबंधांचा, तसेच विशिष्टता व सामान्यता यांच्यातील संबंधांचाही मुक्तिबोध सखोल विचार करतात. वेळी रशियन विचारातील झानोव(Zdanov)कालीन संकल्पनांवर टीकाही करून ते विचार पुढे नेण्याचा प्रयत्न करतात. मराठीतील मार्क्सवादी कलाविचाराला नवी प्रगल्भता देणारे हे त्यांचे लिखाण आहे.[१२]

मराठीतील प्रचलित (बिगरमार्क्सवादी) समीक्षेबद्दल ते म्हणतात : 'मराठी टीका चुकीच्या साहित्यशास्त्रीय कल्पनांमुळे उथळ राहिलेली आहे. केवळ ललितकृतीचा आकृतिबंध तपासल्याने (इतर घटकांचा कळतनकळत जुजबी उल्लेख केल्याने) ललितकृतीच्या केवळ अवस्थोपाधीचाच विचार होतो. एकार्थाकडे दुर्लक्ष करून लयतत्त्व स्वतंत्रपणे तपासल्याने सामान्य कलाकृतीला असामान्यत्वाचा दर्जा दिला जातो. कधी केवळ चित्रात्मकता पाहून घटकांचे वृत्तिमूलक अंग दुर्लक्षिले जाते व त्यामुळे कलावंताने निर्मिलेल्या घटकांच्या व्यवस्थितीतून वृत्तींची (ॲटिट्यूड्स्) आपोआप व्यवस्थिती होते ही गोष्ट अजिबात विसरली जाते.' (पृ. १६१)[१३]

या निष्कर्षाप्रत येण्यासाठी ते आधी रससिद्धांताचे व नंतर मर्ढेकरांनी मांडलेल्या लयतत्त्वाचे विश्लेषण करतात. रसतत्त्व, विशेषतः अर्वाचीन कलाकृतींच्या संदर्भात, अनुभवसिद्ध नाही असे मुक्तिबोध मानतात. 'रसात्मकता' हे ललितकृतीचे व्यवच्छेदक लक्षण त्यांना मान्य नाही. ज्या काळात व ज्या वर्गीय परिस्थितीत रससिद्धान्त मांडला गेला तिचे व त्या काळातील कलाकृतींचे विवेचन करून ते म्हणतात की, रस या तत्त्वाला सैद्धांतिक मान्यता द्यायची तर सामंतवर्गीय पुमर्थनिष्ठा व आध्यात्मिक तत्त्वज्ञानही स्वीकारावे लागते. ते अमान्य केल्यास रससिद्धांतालाही मान्यता देता येत नाही. परंतु या विचारातील व्यवहारविश्व व ललितविश्व यांमधील गुणात्मक फरकाचे प्रमेय मात्र ते मान्य करतात. ललितकृतीतील विभावादी व्यक्तिरूप नसून सामान्यरूप असतात, त्यांचे विश्व हे जातिरूप सामान्याचे विश्व असते (व्यवहारयोग्य नसते) व म्हणून रसिकाचीही व्यक्तिसंबद्धता गळून पडते, ही मांडणी ते स्वीकारतात.

लयतत्त्वाबद्दलचे त्यांचे म्हणणे असे : 'थोडक्यात मर्ढेकरांचे लयतत्त्व हे ललित-संघटनेचे तत्त्व नाही. ते निसर्गशास्त्रीय तत्त्व आहे. ललितवाङ्मयाची ती अवश्योपाधी आहे. ललितकृतीचा आस्वाद म्हणजे लयतत्त्वाचा आस्वाद कधीच नसतो. तर एक सखोल साक्षात्काररूप हे त्या अनुभवाचे स्वरूप असते. संवाद-विरोध-समतोलाचा आस्वादकाला आनंद होत नाही असे नव्हे. तो झालाच पाहिजे. कारण तोच आपल्या शारीर-मानस अवस्थांशी संवादी असतो व अर्थव्यवस्थितिप्रेरक असतो. ललितकृती ही वस्तुरूप असल्यामुळे या घटकांचाही कळत-नकळत आनंद रसिकांना झाल्याशिवाय राहू शकत नाही. परंतु, केवळ त्याच गोष्टी ललितकृतीच्या आनंदात कधीही नसतात. उलट विविध घटकसंबंधांकडून चित्तवृत्ती मुक्तपणे एकार्थाची प्रतीती करून घेत असते व श्रेष्ठ ललितकृतीमध्ये तिच्याद्वारे सखोल स्वरूपाच्या एकार्थाचाही साक्षात अनुभव येऊ शकतो. मर्ढेकर चित्रशिल्पादींच्या संवाद-विरोध संबंधाचा अनुभव व ललित कृतीतील घटकांच्या संवाद-विरोध संबंधाचा अनुभव यांमधील मूलात्म भेद पाहू शकले नाहीत. त्यामुळे 'लयतत्त्व' हेच ललितवाङ्मयीन कृतीचे सौंदर्यतत्त्व त्यांनी मानले. वस्तुतः ते कोणत्याही कलेचे सौंदर्यतत्त्व नव्हे हे आपण आरंभी पाहिलेच आहे. परंतु, निदान चित्रशिल्पसंगीतादींचा अनुभव हा मुख्यतः रचनेचा, फॉर्मचा, अनुभव असतो, तसे ललितवाङ्मयाचे नाही. वैविध्यातून एकार्थाच्या प्रत्यक्ष प्रत्ययाकडेच चित्तवृत्ती धावते ही अनुभवाची गोष्ट आहे. मर्ढेकर लौकिक व अलौकिक भेद करू शकले नाहीत तेही 'लय'तत्त्वाच्या स्वीकारामुळेच.' (पृ. १३७).

मुक्तिबोधांचा पर्यायी विचार हा साररूपाने पुढीलप्रमाणे मांडता येईल :

(अ) ललितवाङ्मयीन कृती ही एकात्म, एकजिनसी, सावयव संघटना असते.

(आ) लयबद्धता ही या संघटनेची अवश्योपाधी असते. परंतु, लयनिष्ठता वस्तूच्या उपयुक्ततेवर अवलंबून आहे.

(इ) ललितकृतीमधील अनुभवांचे विश्व हे व्यवहारसंवादी विश्व असते. जीवन-न्यायाचा जातिरूप पातळीवर ललितकृतीमध्ये प्रत्यय येत असतो.

(ई) विवक्षित कलाकृतीची विवक्षित एकात्मता म्हणजे ललितकृतीगत विवक्षित घटकांच्या विवक्षित जीवनन्यायसंवादी द्वंद्वास संघटनेतून साकार होणारी विवक्षित एकार्थता.

(उ) अनुभवांच्या द्वंद्वातून गतिमानता येते. गतिमानता संवादी असते. बाह्य व्यवहारजीवनाबरोबर किंवा मनोविश्वातील जीवनाबरोबर हा संवाद असतो.

(ऊ) जीवनाच्या अर्थाने सामान्य, पण ललितकृतीच्या अर्थाने विशिष्ट असा अनुभव ललितकृतीत असतो. जितकी विशिष्टता अधिक तितका प्रतीत होणारा एकार्थ अधिक सखोल व व्यापक.

(ओ) पूर्वी कधीही प्रतीत न झालेला, सर्व वैशिष्ट्यपूर्ण घटकांना व्यापून असणारा व त्यांच्यापासून वेगळा न काढता येणारा एकार्थ हाच ललितकृतीचा प्रत्यय असतो.

(औ) ललितकृती अनुभवांच्या मार्मिक अंतर्ज्ञानाच्या प्रत्ययातून जाणिवांचा विकास साधते.

(अं) सकलात्म मानुषता हेच ललितकृतीचे संघटक तत्त्व होय. हे तत्त्व मान्य केल्यास ललितकृतीचे सर्व प्रश्न सुटतात. तिचा व्यवच्छेदक निकष सापडतो... तिच्या श्रेष्ठ-कनिष्ठतेचा प्रश्न सुटतो. (तिच्या) शाश्वततेचे मर्महीं त्यामुळे उलगडू शकते. (पृ. १६०)[१४]

मुक्तिबोधांची समीक्षाविचारातील सर्वांत महत्त्वाची व मौलिक भर म्हणजे 'मानुषता' ही संकल्पना. ती नीट समजून घेतल्याखेरीज त्यांच्या कार्याचे मूल्य-मापन करणे शक्य नाही. त्यांच्याच शब्दांत 'मानुषता' ही संकल्पना व तिचे ललितकृतींशी असलेले नाते पुढीलप्रमाणे मांडता येईल. आधी 'मानुषता' ही संकल्पना समजून घेण्याचा प्रयत्न करू.

"'मानुषता' हे सामाजिक मानवाचे आंतरिक असणे आहे...सामाजिक मूल्यात्म जीवन हा मानवी व्यावहारिक अस्तित्वाचा एक पैलू आहे. तर 'मानुषता' हा त्याच मानवी अस्तित्वाचा दुसरा पैलू होय. एक परिवर्तनशील आहे, तर दुसरा शाश्वत आहे. एक इतिहाससापेक्ष आहे, तर दुसरा इतिहासामध्ये अनुस्यूत आहे. मानवी समाजाची एक प्रक्रिया आहे, निसर्गाशी द्वंद्व साधत घडत जाण्याची; तर दुसरी निसर्गाशी आंतरिक एकात्मता स्थापित असतेपणाची (बीइंग) अनुभूती आहे. एक माणसाचे कालसापेक्ष अस्तित्वरूप आहे, तर दुसरे त्याचे तद्गर्भ कालातील सत्त्व (इसेन्स) आहे. अस्तित्व (एग्झिस्टन्स) समाजाच्या संस्थात्मक स्थैर्यासाठी असणाऱ्या मूल्यव्यूहातून प्रत्यक्ष जीवनव्यवहाररूपाने साकार होणारे आहे, तर सत्त्व त्याच जीवनव्यवहारामधून सदोदित प्रतीत होत राहणारे आहे." (पृ. १४८).

"आपले प्रत्यक्ष सामाजिक अस्तित्व हे निसर्गाशी द्वैत साधून जगणे आहे. त्याच क्षणी ते निसर्गापासून तुटणेही आहे. आंतरिक रीत्या प्रत्यक्ष व्यवहारव्यापारामध्ये निसर्गापासून पारखे होणे आहे...मानवातील निसर्ग म्हणजे केवळ त्याचे शरीर व त्याच्या शारीरिक उपाधी नव्हेत. त्याच्या ठायी असलेली चेतन-अचेतनासंबंधीची ओढ ही त्याची सृष्टीविषयक आंतरिक एकात्मता सिद्ध करणारी गोष्ट आहे. निसर्ग स्वयंगतिशील व स्वयंविकासशील आहे व सामाजिक माणूस त्याच्या विकासावस्थेतील एक अवस्था आहे. निसर्गेतिहास—मानवेतर इतिहास व इतिहास हा आपण वेगवेगळा अभ्यासीत असलो तरी त्यात एकच एक स्वयंभू विकासशील तत्त्व अनुस्यूत आहे...सामाजिकतेच्या सापेक्ष पातळीवर निसर्गाशी द्वंद्वात्मकतेने निगडित असलेला माणूस मानुषतेच्या पातळीवर तिच्याशी आंतरिकतेने निगडित आहे." (पृ. क्र. १४८ ते १५२).

"मानुषता सदा, सर्वकाळी, सर्वत्र आढळून येते. ती वर्गीय परिस्थितीने निर्मिलेली गोष्ट नव्हे. मानुषता हीच परात्मभावाची वेदना निर्माण करते, संबंध-विच्छेदाची यातना प्रत्ययाला आणून देते व आदर्शाचे स्वप्न उभे करते...ज्याला आपण शाश्वत मानवी मूल्ये म्हणतो ती या मानुषतेच्या (इसेन्स) अधिष्ठानावरील मूल्ये होत... कोणत्याही काळी त्यांचा प्रत्यय येतो व कोणत्याही समाजव्यवस्थेत त्यांचा आढळ होतो...मानुषता व कालसापेक्ष सामाजिकता या दोन्ही गोष्टींचा व्यक्तीच्या जाणिवेत आढळ झाल्याशिवाय राहात नाही." (पृ. क्र. १४९ ते १५१).

"समाजाचा विकासक्रम हा मानुषतेचा अधिकाधिक वास्तवात येण्याचाच क्रम आहे. मानुषता ही एक अनुभूती आहे व ती मानवासह सृष्टीजाताशी एकात्मतेने, आंतरिकतेने निगडित असण्याचे मानसिक सत्य आहे. निरनिराळ्या सामाजिक अवस्थांमधून प्रकट होणारा व्यवहार हा व्यक्तीव्यक्तींचा कालसापेक्ष मूल्यांचा व्यवहार आहे व यातूनच आपणास मानुषतेचेही व्यक्तीवृत्तींतून अनेक रूपांनी दर्शन घडते. (पृ. क्र. १५२).

"'मानुषता' हे मानवाचे मुळातले असणे (इसेन्स) आहे व समाजाची परिवर्तनशीलता ही माणसाची होत जाण्याची (बिकमिंग) प्रक्रिया आहे. या प्रक्रियेचे अंतिम उद्दिष्ट मानुषता व प्रत्यक्ष सामाजिकता यांमधील द्वैत नष्ट करणे हेच आहे. मानवी अनुभवामध्ये असणे आणि होत जाणे या दोहोंची एकरसता, एकता सांधली गेलेली असते. त्याची जाणीव मात्र कुणाला नसते. म्हणून असण्याला ओळखणे हेच परमतत्त्व ठरते." (पृ. क्र. १५२).

"प्रत्येक टप्प्यावर मानवी स्थितीचे स्वरूप वेगळे होते. अस्तित्वाची व मानुषतेची स्वरूपे वेगळी होती....मानुषतेच्या प्रकट व मूलात्म स्थिती द्वोनच. एक नियतीवर (अस्तित्वावर) मात करू पाहणाऱ्या स्वातंत्र्याची (मानुषतेची, तिच्या कालिक, विवक्षित स्वरूपाची) किंवा स्वातंत्र्याला (मानुषतेला) ग्रहण लावणाऱ्या नियतीची

(व्यवहारानुभवाच्या विवक्षित कालिक स्वरूपाची). या दोन मानवी स्थिती म्हणजे काही वस्तुस्थितीचे अतिसरलीकरण (ओवरसिम्प्लिफिकेशन) नव्हे. बहुआयामी (मल्टीडायमेन्शनल) व बहुस्तरीय व्यवहार-प्रवाहाच्या मुळाशी असलेल्या जीवनाच्या मूलस्थितीकडे तो संकेत आहे." (पृ. क्र. १६६).

"'मानुषता' है देशकालपरिस्थितिसंबद्ध तत्त्व नव्हे. ते सर्व देशांत, सर्व काली, सर्व परिस्थितीमध्ये (घटनांमध्ये) मानवी व्यक्तींना (आज, काल आणि उद्याच्या मानवी व्यक्तींना) व्यापून असणारे माणूसपणाचे (बीइंगचे) तत्त्व आहे. केवल (ॲब्सोल्यूट) तत्त्व आहे." (पृ. क्र. १६२).

या अर्थाने मानवी जीवनाचे 'मानुषता' हे एक केवल, मूलभूत, स्थल–काल–परिस्थिती–वर्गनिरपेक्ष तत्त्व आहे. याचा व सौंदर्य, समीक्षा यांचा संबंध काय? त्याबद्दल मुक्तिबोधांची मांडणी पुढीलप्रमाणे आहे :

"ललितकृतीचे साधन ललित सामर्थ्य असलेली भाषा, तिचे माध्यम म्हणजे वाक् आणि अर्थ यांनी संपृक्त संवेद्य अनुभव व संघटक तत्त्व 'मानुषता' हे होय... भाषेपासून कधीही वेगळे न करता येऊ शकणारे असे तिचे घटक लक्षात घेऊन ललितकृतीच्या साकार संवेद्य स्वरूपाच्या सामर्थ्याची चर्चा करता येऊ शकते, तिचा एकार्थ ध्यानात घेऊन तिच्या फॉर्मचीही चर्चा करता येऊ शकते, घटकांचे जातिरूपत्व आणि विशिष्टता पाहून ललितकृती कलात्मक पातळीवर आली आहे की नाही ते पहाता येते, तसेच एकार्थाच्या संदर्भात घटकांची अपरिहार्यता व अस्सलपणा पाहून ललितकृतीचा अस्सलपणा ठरविता येतो व याच घटकांच्या स्वरूपांची एकात्मता पाहून त्यांच्या द्वारे कोणत्या पातळीवर मानुषतेचा एकार्थ ललितकृतीला प्राप्त झालेला आहे ते पाहता येते व त्याद्वारा तिची श्रेष्ठता ठरवता येते." (पृ. क्र. १६०).

"आपला प्रत्यय हा ललितकृतीचा साक्षात प्रत्यय असतो. ललितकृतीच्या साधनाने प्रकट केलेला तिच्याहून वेगळ्या अशा मानुषतेचा, मानवतेचा प्रत्यय नसतो. मानुषता हा तार्किक निष्कर्षही नसतो. ती अमूर्त संकल्पनाही नसते.... ललितकृतीचा, ललितकृतीच्या रूपानेच प्रतीत होणारा विवक्षित अर्थ 'मानुष' अर्थच असावा लागतो. त्यामुळेच तिच्यातील अनुभवाच्या घटकांमध्ये संवाद-विरोधीसंबंध अढळ झालेले असतात. मानुषतेच्या अर्थाशिवाय त्या घटकांमधील परपरविरोधी संबंध आकाराला येऊ शकत नाहीत. माणूसपणाच्या स्थलकालनिरपेक्ष माणूसपणाच्या दृष्टीतून स्थलकालनिबद्ध मानवी द्वंद्वाचा अर्थ काय होतो तेच ललित-वाङ्मयीन कृती आपणास साक्षात प्रत्ययाला आणून देत असते...व्यक्तिसंबद्ध, मानवी स्वभावाच्या परस्परसंबंधांकडे मानुषतेच्या संदर्भातून पाहिले की जे संवाद-विरोधी घटक उदयाला येतात, प्रतीत होतात, तेच जातिरूप संबंध घटक म्हणून ललित कृतीमध्ये साकार संघटित रूपात उभे राहातात. थोडक्यात, मानुषतेच्या दृष्टीतून, अनुभूतीतून अनुभवांची केलेली संवादविरोधी संघटना म्हणजे ललितवाङ्मयीन

कलाकृती होय....माणसाच्या असतेपणातून त्याच्या घडतेपणाचे आकलन ललित-कृतीच्या द्वारा साकार, संवेद्य, एकार्थरूपाने उभे असते असे म्हणायला हरकत नाही....ज्या मानाने ललितकृतीच्या साकार, संवेद्य सगुण घटकांच्या रूपाने मूलात्म पातळीवर मानुषतेचा अर्थ प्रतीत होऊ शकेल त्या मानाने ती ललितकृती श्रेष्ठ ठरेल....ज्या ललितकृतीमधील साक्षात सवेद्य वैशिष्ट्यपूर्ण अनुभवघटकांच्या द्वारा जीवनन्यायाचा सखोल प्रत्यय येतो आहे असे आपणांस वाटते व ज्यांच्या एकात्म संघटनेच्या एकार्थात मानुष मूल्यात्मता साक्षात प्रतीत होते आहे असे वाटते तेथे श्रेष्ठ ललितकृती आहे असे आपण निःशंकपणे म्हणू शकतो." (पृ. क्र. १६१–१६६).

(ललितकृतीतील वैशिष्ट्यपूर्ण अनुभवाची) एकार्थयुक्त व्यवहार-न्यायसंवादी घटकांची संघटना साक्षात संवेद्य व प्रतीत होणारी संघटना असते व त्यामुळेच तिचा संघटना-रूपानेच प्रतीत होणारा हा मानुषतेचा अर्थ हाही ललित संघटना व्यापून असल्यामुळे वस्तुनिष्ठ असतो...अशा प्रकारे भाषिक ललित संघटना ही व्यक्तिनिरपेक्ष वस्तुरूप स्वायत्त स्वतंत्र संघटना असते....ललितकृतीच्या जातिरूप स्वायत्ततेमुळे तिच्या उपस्थितीमध्ये वाचकाच्या व्यक्तिमत्त्वाचा उदय होणे ही गोष्ट अशक्य होय....चित्त-वृत्तीची व्यक्तिसंबद्धता गळून पडणे म्हणजे व्यवहाराशी तिचा असलेला स्व-पर-तटस्थभाव विसरला जाणे व व्यक्तिमत्त्वाच्या ठायी असलेल्या सामान्यत्वाचा उदय होणे होय....अहम्संदर्भ नाहीसा होणे म्हणजे व्यवहारन्यायानुभव असलेल्या व्यक्तिमत्त्वाच्या ठायी असलेला मानुषतागर्भ अपरिमित भाव जागृत होणे होय... स्व-पर-तटस्थभाव गळून पडलेल्या व मानुषतेच्या अपरिमित वृत्तीचा (मानसिक अवस्थेचा) उदय झाल्यामुळे रसिकाच्या व्यवहारन्यायानुभवी चित्तवृत्ती ललितकृतीला व्यापीत व्यापीत विविध अनुभवघ-टकांचा एकार्थ अनुभवीत पुढे जाते व त्या प्रत्यक्षवत् अनुभवलेल्या अर्थाच्या व्यूहातून त्याला आपोआप एक सखोल मानुष-मूल्यगर्भ एकार्थांचा साक्षात्कार होऊन जातो. हाच ललितवाङ्मयीन कृतीचा अनुभव होय....आपल्या चित्तवृत्तीने एक अत्यंत अर्थपूर्ण समग्र अनुभव घेतला आहे, जीवनाचा सार्थ मौलिक अनुभव आपल्या प्रत्ययाला आला आहे असे समाधान ललित कृतीच्या आस्वादानंतर, आपल्या चित्तवृत्तीला व्यापून टाकते....हाच ललित-कृतीचा 'आनंद' होय....'आनंदा'चीही मनोवस्था जीवनव्यवहारातील कोणत्याही अवस्थेपेक्षा भिन्न असते...कारण, समोरच्या ललितकृतीशी रसिकाची मतसंबद्धता नसते वा आपण तटस्थ वा 'तिऱ्हाईत'ही नसतो. आपल्या स्व-निरपेक्ष मानुषता-गर्भ व्यक्तिमत्त्वाच्या संपूर्ण चित्तवृत्ती ललित अनुभवामध्ये मग्न असतात, असे असल्यामुळे ललितकृतीचा अनुभव हा निश्चितपणे व्यावहारिक अनुभवासारखा नसतो व म्हणून केवळ याच अर्थाने तो अ-लौकिक असतो...परंतु तो जीवनापेक्षा भिन्न कोटीतला 'सौंदर्यात्मक' अनुभव असतो असे समजणे हे असत्य आहे....

जीवनसंवादीन्यायाचा प्रत्यय ज्या ललित कृतीमध्ये येत नाही ती वाङ्मयकृती ही ललित कृतीच्या पदवीला प्राप्त होऊ शकत नाही. कारण जीवनसंवादित्व ही ललित-कृतीच्या अस्तित्वाची अपरिहार्य अट आहे." (पृ. क्र. १६७–१७०).

"सारांश, ललितकृती ही भाषेच्या ललित सामर्थ्याच्या आधारे साकार झालेल्या व्यवहारसंवादी परंतु वैशिष्ट्यपूर्ण अनुभवांची एकात्म संघटना असते. ललितकृतीगत घटकांची संवादविरोधी एकात्मता ही मानुष्यमूल्यगर्भ एकार्थाने अपरिहार्य बनलेली असते. ललितसंघटना म्हणजे जातिरूप संवेद्य वैशिष्ट्यपूर्ण अनुभवांच्या संवादविरोधी संबंधातून अपरिहार्यपणे साकार होणाऱ्या मानुष्यमूल्यगर्भ एकार्थाची संवेद्य संघटना होय. ललितकृतीचा अनुभव म्हणजे गतिशील जीवनाचा जातिरूप पातळीवर साक्षात प्रतीत होणारा मानुष्यमूल्यार्थच होय." (पृ. क्र. १७१).

.३.

श्री० शरच्चंद्र मुक्तिबोधांच्या या संकल्पना व ही मांडणी यावर चर्चा होण्याची आवश्यकता आहे. त्यांच्या विचाराचे मूल्यमापन करण्याआधी मात्र त्यांच्या मराठी समीक्षाविचारातील इतिहासनियत स्थानाची जाणीव करून घेणे आवश्यक आहे. दोन परंपरांच्या प्रभावाखाली मुक्तिबोधांचा विचार घडला आहे. एका बाजूने मराठीतील प्रस्थापित सौंदर्याविचाराचा स्रोत त्यांच्या मांडणीचा परिसर निर्माण करतो आहे, तर दुसऱ्या बाजूने पर्यायी मार्क्सवादी विचार त्यांच्या मांडणीला निश्चित आकार देत आहे. या दोन्ही परंपरांशी मुक्तिबोध स्पष्टपणे निगडित आहेत. त्या संबंधाचा विचार केल्याखेरीज मुक्तिबोधांच्या समीक्षाविचाराबद्दल भूमिका घेणे शक्य नाही.

मराठीतील प्रस्थापित सौंदर्यविचाराला वा समीक्षेला मार्क्सवादी प्रवाहाची माहिती फारच कमी आहे. मार्क्सवादी विचारवंतांबरोबर चर्चा-विवाद यांचाही फारसा निरोगी क्रम महाराष्ट्रात घडलेला नाही. कलाकृतीची सामाजिकता मार्क्सवाद मांडतो, शुद्ध कलावाद, सौंदर्यवाद यांना विरोध करतो; यापलीकडे फारशी माहिती बिगर-मार्क्स-वाद्यांना नाही. यूरोपमध्ये आज होणाऱ्या चर्चा, प्रकाशित होणारी पुस्तके यांच्याकडे वेगवेगळ्या कारणाने दुर्लक्ष केले जाते. इतर विचारप्रवाहांच्या बाबतीत दाखवला जाणारा काटेकोरपणा मार्क्सवादी विचारांच्या वाट्याला येत नाही. सौंदर्यविचाराची मूलतत्त्वे विचारशास्त्रात(मेथड)मध्ये शोधावी लागतील, राजकीय संघटनांच्या पुस्तकांत नव्हे. हा तोलही सांभाळला जातोच असे नव्हे.[१६] मुक्तिबोध या मार्क्सवाद-विरोधाच्या वातावरणात कलामीमांसेतील प्रश्नांची मांडणी करण्याचा प्रयत्न करत आहेत.

रससिद्धांत व लयतत्त्व यांना ते करीत असलेला विरोध म्हणूनच इतक्या विस्ताराने केला जातो. माध्यम व साधन यांची विशिष्टता, मानवी स्वभाव, वृत्ती, मूल्ये यांची ऐतिहासिक आणि सामाजिक विवक्षितता, कलानुभवाचे, कलात्मकतेचे, कलेच्या आनंदाचे व सौंदर्याचे रूप यांच्याबद्दल मूलभूत पर्यायी विधाने मुक्तिबोधांना करावी

लागतात, कारण ती प्रचलित नाहीत. युरोपीय मांडणीच्या तुलनेत मुक्तिबोधांची मांडती प्राथमिक वाटते यांचे मुख्य कारण सौंदर्यविचाराच्या परिसरातील भेद हेच आहे. कला, कलाव्यवहार व कलावंत सामाजिक, राजकीय परिस्थितीपासून अलिप्त राहू शकत नाहीत, तटस्थतेची भूमिका त्यांना घेता येत नाही, हा गेल्या काही वर्षांतला जिवंत अनुभव आहे. तो कुणाकडून नाकारलाही जात नाही. कलाव्यवहाराचे समाजजीवनाशी असलेले जैन संबंध मात्र मान्य होतातच असे नव्हे. कलेची जीवननिष्ठता व समाजनिर्भरता या संकल्पना म्हणून गृहीत धरता येत नाहीत, अजून त्यांच्याबद्दलचे प्राथमिक पुरावे द्यावे लागतात.

मराठीतील सौंदर्यविचाराच्या परिसराचे आणखी एक वैशिष्ट्य हे की मार्क्सवाद्यांच्याही मध्ये फारशा चर्चा होत नाहीत. विशिष्ट कलाकृती अथवा कलावंत यांच्या मापनाबद्दलच काय ते मतभेदाचे मुद्दे उद्भवतात. पद्धतीसंबंधातील चर्चा घडत नाहीत. मार्क्सवादी विचारप्रवाहाचा विकास याहीमुळे खुंटित राहतो.

मुक्तिबोध मार्क्सवादी परंपरेचा भाग आहेत. पूर्वी उल्लेख केल्याप्रमाणे ते या परंपरेशी प्रामाणिक राहण्याचा जाणीवपूर्वक व कसोशीचा प्रयत्न करतात. विकास मर्यादित असला तरी देखील केवळ प्राथमिक विधाने आज मार्क्सवादी कलामीमांसेच्या संदर्भात करता येत नाहीत.[१७] गुंतागुंतीचे व सूक्ष्म प्रश्न उभे रहात आहेत. त्यांची उकल करणे म्हणजे परंपरेशी प्रामाणिक राहणे.[१८] मुक्तिबोधांना त्यामुळे काही समस्यांना या पद्धतीची सूत्रे आज मार्क्सवादी मानत नाहीत. म्हणून मुक्तिबोधांना आजच्या समर्पक प्रश्नांना तोंड द्यावे लागले आहे.[१९] हे प्रश्न थोडक्यात असे मांडता येतील :

अ) कलाव्यवहार आणि इतर मानवी व्यवहार यांतील भेद काय, या भेदाचे कारण काय व मूळ कोठले ?

आ) कलात्मक अनुभूती, कलात्मक आनंद यांचे स्वरूप काय ?

इ) स्थल व काल यांचे संदर्भ काही कलाकृती का व कशा प्रकारे ओलांडू शकतात ?

ई) वैश्विकता व विशिष्टता तसेच अमूर्त संकल्पना व मूर्त वास्तव यांच्यातील निश्चित संबंध काय ?

उ) वर्गीय वा मानवी सामान्य गुण आणि व्यक्तिगत विशिष्टता यांचे नाते काय ?

ऊ) जाणीवप्रक्रियेतील ज्ञानमूलक व भावमूलक घटकांचे स्थान काय ? त्यांचा कल्पनाव्यूह, कलाव्यवहार यांच्याशी संबंध काय ?

ए) भौतिक जीवनावरील निर्भरता मान्य करूनही आर्थिक नियतिवादी यांत्रिकपणा टाळण्याचा मार्ग काय ?

ऐ) लोकाभिमुखता व पुढारलेल्या जाणिवा–प्रायोगिकता यांच्यातील अंतर्विरोधाची उकल काय ?

ओ) कलात्मकता, सूक्ष्मता व राजकीय मूल्यात्म भूमिका यांच्यामधील संबंध काय ?

प्रस्थापित व मार्क्सवादी परंपरांच्या प्रभावाखाली घडलेल्या मुक्तिबोधांच्या सौंदर्यविचाराची तीन मुख्य सूत्रे आहेत. त्यांच्याच साहाय्याने मुक्तिबोध प्रस्थापित विचारप्रवाहाचे खंडन करतात आणि मार्क्सवादी विचारप्रवाहात उद्भवणाऱ्या समस्या सोडविण्याचा प्रयत्न करतात.[२०] ती सूत्रे अशी :

* (ललितवाङ्मयीन) कलाकृती ही एक सावयव, एकात्म, जीवनन्याय-संवादी एकार्थाची प्रतीती देणारी, लयबद्धता ही अवश्योपाधी असणारी (भाषिक) संघटना असते.
* स्थलकालनियत विवक्षित मूल्यसंदर्भता व स्थलकालनिरपेक्ष शाश्वत मानुष मूल्यात्मकता यांचे (ललित) कलाकृतीत संश्लेषण असते.
* सकलात्म मानुषता हे (ललित) कलाकृतीचे व्यवच्छेदक लक्षण असते, ज्यायोगे तिच्या श्रेष्ठ-कनिष्ठतेचा व शाश्वततेचाही उलगडा होतो.

यांपैकी पहिले सूत्र जीवनवादी कलाविचाराला फारसे नवीन नाही. दुसरे तिसऱ्यावर – मानुषतेच्या संकल्पनेवर – अवलंबून आहे. 'मानुषता' म्हणूनच मुक्तिबोधांच्या विचारातील केंद्रीय सूत्र होय. अनेक समस्या त्याने सुटू शकतात हे मुक्तिबोध स्पष्टपणे दाखवून देतात (प्रकरण नऊ व दहा). पण त्याही पूर्वी या संकल्पनेचा मुळापासून विचार व्हायला हवा.

.४.

मानुषता या संकल्पनेच्या मुळाशी परात्मभावाच्या प्रक्रियेची जाणीव आहे. (जीवशास्त्रीय व ऐतिहासिक) उत्क्रांतीच्या विकासक्रमात (बाह्य व अंतर्गत) निसर्गापासून माणूस तुटला. सृष्टीबरोबरची एकात्मता भंग पावली. निसर्गाबरोबर संघर्षमय, द्वंद्वात्मक नाते निर्माण झाले. निसर्गसृष्टीलाच मानव पारखा झाला. या परात्मभावातून एक व्याकुळता, वेदना उत्पन्न झाली. ही परात्मभावाची व्याकुळता माणसाच्या अस्तित्वाला व्यापू लागली. या व्याकुळतेपासूनची मुक्ती ही मानवी कृतीची एक सबोध वा अबोध) प्रेरणा बनली, इतिहासाचे एक लक्ष बनली. माणसाचे असणे आणि घडणे, व्यवहारगत स्थलकाल नियत मूर्त कालिक अस्तित्व आणि शाश्वत कालातील मानवी सत्त्व या द्वंद्वातून परात्मभाव, त्यातून उद्भवणारी व्याकुळता आणि तिच्या विरुद्धचा संघर्ष अभिव्यक्त व प्रतीत होतात. परात्मभावी व्याकुळतेविरुद्धच्या संघर्षातून शाश्वत, केवळ मानुषता प्रत्यक्षरूप धारण करते. व्यवहारन्यायदत्त अस्तित्वाच्या मर्यादाच्या विरुद्ध मानवाने अविरत दिलेला झगडा व श्रेष्ठ मानलेली मूल्ये हे मानुषतेचे साकार रूप. मानवाचे प्रत्यक्ष व्यवहार जीवनात कमीअधिक प्रमाणात झाकोळलेले पण चिरंतन, शाश्वत, सत्त्वात्मक शिवत्व म्हणजेच मानुषता.

मुक्तिबोधांच्या मानुषतेला आणखी एक मूल्यात्मक परिणाम वा आयाम आहे.

मानुपता मानवाच्या सत्त्वाचे, मूलस्वभावाचे प्रतिनिधित्व करते. या मूलस्वभावापासून मानव पारखा झालेला असला तरी त्याच्याकडे परतण्याच्या प्रक्रियेत सातत्याने आहे. मानुपता हे मानवी सत्त्व व त्याला झाकोळणारे अस्तित्व या द्वंद्वातून मानवी विकास, इतिहास घडत असतो. हे स्वतःला, स्वतःच्या 'सत्त्वा'ला पारखे होणे हेही परात्मभावाचेच परिमाण आहे.

मानुपतेचा तपास करायचा तर आधी परात्मभाव या संकल्पनेचा विचार करायला हवा. मुक्तिबोधांची परात्मभावाची संकल्पना मार्क्सवादात कुठे बसते हे पहायला हवे. परात्मभाव या संकल्पनेबद्दल बरेच काही वेगवेगळ्या विचारवंतांनी लिहिलेले आहे. ती व्याकुळता व वेदना चिंतनाची एक महत्त्वाची प्रेरणा ठरलेली आहे. कार्ल मार्क्सने 'परात्मभाव' या संकल्पनेत महत्त्वाचे परिवर्तन घडवले आणि तिला एक विशिष्ट अर्थ दिला. त्याआधी गूढवादाच्या व रोमँटिक कल्पनेच्या जवळ असणाऱ्या परात्मभावाला मार्क्सने भौतिक व सामाजिक अर्थ दिला (आणि म्हणूनच परात्मभावापासून मुक्ती मिळविण्याच्या संघर्षाला मूर्त व प्रत्यक्ष स्वरूप दिले.) याचाच अर्थ हा की, आज परात्मभावाच्या दोन प्रकारच्या संकल्पना अस्तित्वात आहेत : एक गूढ व रोमँटिक आणि दुसरी भौतिक–सामाजिक. मुक्तिबोधांची मानुपता यांपैकी कुठल्या संकल्पनेवर बेतलेली आहे हे पहाणे आवश्यक आहे.[२१]

दोन प्रकारच्या संघर्षातून मानवाचा विकास झालेला आहे. एकीकडे जगण्यासाठीच मानवाला निसर्गाशी सतत संघर्ष करावा लागतो. जीवशास्त्रीय (उत्क्रांतीच्या) दृष्टिकोनातून निसर्गाचाच भाग असलेला मानव मानवतेवर निसर्गाशी झगडा देऊनच जगू शकतो. मानवेतर प्राणी निसर्गाशी तडजोड करतात, निसर्गानुसार स्वतः बदलतात, बदलू न शकले तर नष्ट होतात. निसर्गावर ते पूर्णतया अवलंबून असतात, निसर्गाच्या आधीन असतात. मानव स्वतः बदलू शकत नाही. तो निसर्गावर प्रक्रिया करून निसर्गालाच बदलण्याचा प्रयत्न करतो. निसर्गाचे मानवीकरण करतो, निसर्गाचा उपभोग घेतो. तो निसर्गावर अवलंबून रहात नाही, तर निसर्गाचा उपयोग करून घेतो. निसर्गावर प्रभुत्व मिळविण्याचा, निसर्गाला अंकित करण्याचा प्रयत्न करतो. अपघाताने तो निसर्गापासून तुटलेला नसतो, त्याला पारखा झालेला नसतो. द्वंद्वात्मक संघर्षाचे, अंतर्विरोध व एकता (युनिटी नॉट आयडेंटिटी) यांचे हे नाते असते. सर्व सामग्रीचे (रिसोर्सिस) भांडार निसर्गच असल्याने एकता असते, पण ही सामग्री सहज उपलब्ध व उपयोगी नसल्याने अंतर्विरोध व संघर्ष असतो. याच संघर्षातून विज्ञान, तंत्रज्ञान, उत्पादन-प्रक्रिया इत्यादींचा विकास होतो, संस्कृती (सिविलाय्-झेशन्) रूप धारण करते. निसर्गाबरोबरील मानवाच्या दुहेरी नात्याचा आणखी एक पैलू आहे. परिसर (नैसर्गिक वा सामाजिक) मानवाला घडवितो—त्याचे अस्तित्व नियत करतो. मानवाच्या समस्या, गरजा, कार्ये, यांच्या पूर्तीच्या–समाधानाच्या शक्यता या परिसरावर अवलंबून असतात, वस्तुगत असतात. इच्छा-

आकांक्षा, भावना, कल्पना, ज्ञान, मानव-मानव संबंध या सर्वांवर, त्यांच्या आशयावर, रूपावर अभिव्यक्तींवर या वस्तुगत परिसराची छाया असते, त्याच्या मर्यादा असतात. परंतु मानव परिस्थितीच्या हातातील निव्वळ कृतिहीन बाहुले नसतो. तो या परिस्थितीशी झगडतो, या मर्यादांवर मात करण्याचा प्रयत्न करतो. तो निसर्गाला, परिसराला बदलतो. या निसर्गाला बदलण्याच्या क्रमातच अपरिहार्यपणे मानव स्वतःलाही बदलतो—प्रभावी परिसर व त्यायोगे प्रभावांच्या कक्षा बदलून, त्याच प्रमाणे संघर्षाच्या क्रमातच स्वतःचा अंतर्गत निसर्ग—ज्ञान, तंत्र, कसब आणि मानसिकता बदलून.

मानव-निसर्ग संबंधाची ही भौतिकवादी व द्वंद्वात्मक मांडणी मार्क्सवादी दृष्टिकोनाच्या कक्षेत अत्यंत महत्त्वाची आहे. एक तर मग मानव हा मूलतः गतिशील, बदलणारा प्राणी ठरतो. त्याचा विकास अपघाती न ठरता स्वाभाविक ठरतो. मग त्याचे असणे व घडणे दोन्ही मूर्त, कालिक, साकार, साक्षात प्रक्रिया ठरतात. मानवी अस्तित्वाबद्दलच्या गूढ आणि स्वप्नरंजात्मक कल्पना फोल व गैरलागू ठरतात. त्यांनाही मूर्त व साक्षात स्वरूप धारण करणे भाग पडते. मानव-निसर्ग संबंध व परात्मभाव, तसेच परात्मभावावर मात करण्याची प्रक्रिया यांच्याबद्दलच्या कल्पनासुद्धा मग बदलतात व बदलाव्या लागतात. त्यात मग रोमँटिक तत्त्वांना जागा उरत नाही. निसर्गाची शक्ती जेव्हा बलाढ्य असते तेव्हा माणूस हतबलतेचा अनुभव घेतो. जेव्हा निसर्गावर बलात्कारी वृत्तीने तो आक्रमण करतो तेव्हाही समतोल ढळल्याच्या जाणिवेने (त्याचप्रमाणे प्रत्यक्षात निर्माण होणाऱ्या समस्यांनी) अस्वस्थ होतो. निसर्ग-मानव संबंध मग सृष्टिजाताशी, चेतन-अचेतन सृष्टिशी, आंतरिक एकात्मतेची ओढ पूर्ण करण्याचा उरत नाही, तर संघर्ष व एकता यांत मूर्त, व्यवहार्य समतोल स्थापन करण्याचा उरतो.

निसर्गाबरोबरच्या या दुहेरी व द्वंद्वात्मक नात्यामुळे निसर्गाबद्दलची मानवाची मनःस्थिती द्विधा होते. ही द्विधा चित्तवृत्ती चिंता (ॲंग्झायटी) व व्याकुळता यांना जन्म देते. या वेदनेपासून मुक्ती मिळविण्याचा एक सोपा मार्ग म्हणजे ही विरोध-विसंगतीच नाकारणे, नाकबूल करणे, तिचे भान दडपून टाकणे. त्यातील एकाच पैलूचे अस्तित्व अथवा माहात्म्य मानत असे घडवता येते. निसर्गाला कशाही तऱ्हेने वाकवता येण्याजोगी (चरित्र व रचनाहीन) वस्तू, मानवाचा दास मानणे हा एक मार्ग.[२२] निसर्गाबरोबरच्या पूर्ण एकात्मतेचा (आयडेंटिटी) शोध हा दुसरा मार्ग.[२३] या दोन्ही भूमिका शास्त्रीय नाहीत हे उघड आहे.

वरील सर्व विवेचनात 'मानव' हा एकवचनी शब्द केवळ प्रातिनिधिक व जातिरूप अर्थाने एकवचनी आहे. व्यक्तिगत पातळीवर माणसाचे निसर्गाशी नातेच नसते. समाज हेच या नात्याचे माध्यम असते. मानव व्यक्ती जातिसंगतप्रियतेने, अपघाताने वा जाणीवपूर्ण निमित्ताने एकत्र येऊन समाजाची स्थापना करीत नाहीत. जिवंत राहणे

ही प्राथमिक गरज केवळ सामाजिक पातळीवर पूर्ण होऊ शकते. म्हणूनच मानवांचे कळप नसतात, समाज असतात; आणि मानव हा सामाजिक प्राणी समजला जातो.

निसर्ग विरुद्ध मानवसमाज हा मानवी अस्तित्वाचा दुसरा पैलू असतो. हे दोन्ही पैलू परस्परसंबंधी, परस्परावलंबी आणि परस्परप्रभावी असतात. एकाने दुसऱ्याचे अस्तित्व–त्याचा आशय, रूप व अभिव्यक्ती–नियत होत असते. म्हणजेच माणसाचे माणूसपण, त्याची मूल्ये, त्याच्या कल्पना, त्याची मानसिकता, त्याचा स्वभाव हा स्थलकाल नियत असतो. मानवी विकासाचा कुठलाही घटक हा स्थलकाल-नियत असतो. मानवी विकासाचा कुठलाही घटक हा स्थलकाल निरपेक्ष, चिरंतन, केवल नसतो. त्यातील तर्कसंगती विरोधविकासशील असते, एकमुखी, एकवाक्यतेची नसते. परात्मभावाची जाणीव, व्याकुळता व त्याविरोधी धडपड देखील साक्षात, साकार, मूर्त व कालिक आहे. 'परात्मभाव' व 'परात्मभावविरोधी यत्न' हे सर्वसाधारणीकरण आहे. विश्लेषणात्मक अमूर्तीकरण आहे. या ऐतिहासिक अवलोकनाने ज्ञात झालेल्या विश्लेषणात्मक अमूर्तीकरणाला प्रत्यक्ष वास्तव मानणे ही विचारशास्त्रीय गल्लत आहे, कोटिभ्रम आहे. मानवी स्वत्व, मानवी स्वभाव यांच्याबद्दलच्या कालनिरपेक्ष, इतिहासमुक्त संकल्पना या भ्रमाच्या बळी आहेत. मानवी व मानवेतर इतिहासातील विवक्षिक्षता व त्यातील विरोधविकासशील नात्याच्या विसर पडणे हा याच भ्रमाचा परिणाम होय. इतिहास अगम्य नाही, अतर्क्य नाही, परंतु त्याची अनुस्यूतदत्त[२४] कल्पना भ्रामक आहे. इतिहासावर पूर्वदत्त लक्ष लादणे हे निदान मार्क्सवादी विचारशास्त्रात बसत नाही.[२५]

मानव-निसर्ग संबंध इतका अतूट व मूलभूत आहे की मानवी सामर्थ्ये व शक्यता केवळ निसर्गपरिवर्तनातच प्रतीत होऊ शकतात. मानवाच्या अंतर्गत शक्ती व सामर्थ्यशक्यता निसर्गावर प्रतिक्रिया करतात तेव्हाच प्रत्यक्षरूप धारण करतात, अभिव्यक्त होतात. साकार होतानाच मानवी सामर्थ्यशक्यतेचे बाह्यीकरण (एक्सटर्नलायझेशन्) होत असते. तेच संवाद साधण्याचे साधन असते. साक्षात व मूर्त स्वरूप धारण करतानाच म्हणजेच शक्यतेचे वास्तवात रूपांतर होतानाच मानवी कृती व सामर्थ्याचे वस्तुकरण (ऑब्जेक्टिफिकेशन्) होत असते. ही मानवी अस्तित्वाची अवश्योपाधी आहे. काही तत्त्वज्ञ या अवश्योपाधीलाच परात्मभावाची प्रक्रिया, मानवी व्याकुळतेचे, दुःखाचे, वेदनेचे मूळ कारण मानतात.[२६] मार्क्स तसे मानत नाही. बाह्यीकृत, वस्तुकृत सामर्थ्य एका विवक्षित अवस्थेत निर्मात्या–सर्जकापासून पूर्णपणाने वेगळे होते. वस्तूचे भांडवली समाजात क्रयवस्तूत रूपांतर होते. क्रयवस्तूचे स्तोम माजते, साम्राज्य सुरू होते, निर्मात्याचे अवमूल्यन होते.[२७] उत्पादकाचे, निर्मात्याचे नियंत्रण संपते व उत्पादित क्रयवस्तूची अधिसत्ता स्थापन होते. मानव निव्वळ क्रयवस्तूंचा मालक व संचयकर्ता ठरतो. क्रयवस्तूचे मूल्य निर्णायक ठरते. मानवी सामर्थ्यशक्यता निरर्थक ठरतात. उत्पादनसाधनांपासून, उत्पादानपासून वंचित

झालेला उत्पादक स्वतःच्या निर्मितिक्षमतेला पारखा होतो. अंतर्गत व बाह्य निसर्गाला, त्यावर प्रक्रिया करू शकणाऱ्या स्वतःच्या सामर्थ्यक्षमतेला विसरतो, पारखा होतो. भांडवली समाजातील परात्मभावाचे साक्षात रूप आहे ते हेच. हाच त्याचा आशय.

मार्क्सवादी विचारशास्त्रीय बैठकीत प्रत्येक मानवी गुण, वृत्ती व संगीत (क्वॉलिटी, ॲटिट्यूड आणि ॲट्रिब्यूट) केवळ मूर्त व कालिक असतो. या विवक्षित, स्थल-काल-नियत, वैशिष्ट्यपूर्ण रूपांपासून विलग होणाऱ्या सर्व संकल्पना या विश्लेषणात्मक अमूर्तिकरण असतात. सौंदर्यभाव हे समान मानवी सूत्र असू शकते, परंतु सौंदर्य-कल्पना या सर्वदा साकार व विशिष्ट असतात. या समाज व युगनियत असतात. युगातील (युगनिरपेक्ष नव्हे) ठरणाऱ्या कलाकृती परयुगातील संघर्षाशी व भावनांशी मूर्त वा निराकार पातळीवर संवाद साधू शकतात इतकेच त्याचे रहस्य.

श्री० शरच्चंद्र मुक्तिबोधांची मानुषतेची, सकलात्म मानुषतेची संकल्पना या निकषावर मार्क्सवादी ठरत नाही. कसोशीने पाळलेला जडवाद या संकल्पनेच्या मांडणीत लोप पावतो.[२८] मानुषता व परमात्मभाव या दोन्ही संकल्पना मग आधिभौतिकी, गूढवादी व चिद्वादी स्वरूप धारण करतात.[२९]

.५.

याचा अर्थ मुक्तिबोधांची मांडणी भ्रमजन्य, भ्रामक व भ्रममूलक म्हणून त्याज्य ठरवावी असा निश्चित नाही. त्यांनी (मार्क्सवादी) समीक्षाविचारात एक महत्त्वाची भर घातली आहे.

कलाकृती व कलाव्यवहाराचे दुहेरी स्वरूप व दुहेरी कार्य असते. त्यांच्या प्रेरणा देखील दुहेरी असतात :

परात्मभावविरोध आणि मानवी सामर्थ्याचा कल्पित साक्षात्कार व विस्तार हे एक कार्य. सुप्त मनाशी अबोध नेणिवांच्या पातळीवर संवाद साधीत हे पूर्त होते. सामाजिक, वर्गीय, व्यवस्थात्मक, कल्पनाव्यूहात्मक, पपरंरानियत निर्मिती हे दुसरे कार्य.[३०]

मार्क्सवादी विचारप्रवाहात पहिले जडवादी विरोधविकासात्मतेच्या (मटेरिअलिस्ट डायलेक्टिक्स) साहाय्याने दृग्गोचर होते, तर दुसरे इतिहासाच्या भौतिकवादी संकल्पनेच्या (मटेरिअलिस्ट कन्सेप्शन् ऑव्ह हिस्टरी) द्वारे.

(मराठी) मार्क्सवादी समीक्षा मुख्यतः या दुसऱ्या पैलूवर भर देत आली आहे. मुक्तिबोधांच्या संकल्पना हा समतोल दुरुस्त करण्याचा प्रयत्न करतात. मुक्तिबोधांचे लेखन म्हणून मौलिक व महत्त्वपूर्ण आहे.

टिपा

१. मराठीतील लेखकांच्या तळटिपा वा संदर्भसूची पाहिल्या तरी हे स्पष्ट व्हावे. क्वचित् न्यू लेफ्ट रिव्ह्यू वा रेमंड विल्यम्सचा उल्लेख आढळतो. सर्वसाधारण-

पणे कॉडवेलनंतर मार्क्सवादी दृष्टिकोणातून समीक्षा वा सौंदयविचार या क्षेत्रात काम झाले आहे याची दखलही कुणी घेत नाही. रा० भा० पाटणकर वा प्रभाकर पाध्ये यांच्यासारखे विद्वान लेखकही याला अपवाद नाहीत.

२. ट्रॉट्स्की यांचे लिखाण हा एक सन्मान्य अपवाद. पण अधिकृत चळवळीने ट्रॉट्स्कीयांना मार्क्सवादी प्रवाहात स्थान दिले नाही आणि बिगरमार्क्सवादी लेखकांना त्यांची फारशी वैचारिक माहिती नसावी.

संघटित चळवळीचा विचारांवरील, विशेषतः राजकारणेतर क्षेत्रातील विचारांवरील मक्तेदारीचा हा दावा उचित व उपकारक होता की नव्हता ही चर्चा इथे केली जात नाही आहे. तिने तो दावा केला आणि इतरांनी त्याला मान्यता दिली ही वस्तुस्थिती केवळ मांडली जात आहे.

मार्क्सवादाचा प्रभाव मुख्यतः राजकीय व चळवळ या स्वरूपापात घडलेला असल्याने त्याबाहेरील विचाराचा विचार आजही भारतात अत्यल्प प्रमाणात होतो. यूरोपमध्ये विविध क्षेत्रांत वैचारिक संघर्ष जारी आहे. प्रस्थापिताला सर्व बाजूंनी आव्हान दिले जात आहे. तिथे पक्षाबाहेरच्या मार्क्सवादी मांडणीचा प्रभाव आहे. तिची दखल घेणे म्हणून अपरिहार्य आहे.

३. विशेषतः सौंदर्यविचाराच्या बाबतीत केवळ मार्क्सच्या ग्रंथांचा विचारही करता येत नाही. मार्क्सवादी विचारशास्त्राचा सौंदर्यविचार काय आहे, काय असू शकतो हा तपास करणे आवश्यक आहे. या सखोल तपासाची गरज आवर्जून मांडायला हवी आहे, कारण मार्क्सवादाबद्दलचे ज्ञान फारच तुटपुंजे आहे. उदाहरणार्थ, अर्थशास्त्राच्या एम. ए. च्या पुस्तकात मार्क्सवादी पद्धतीबाबत केलेली विधाने निव्वळ हास्यास्पद आहेत.

४. मार्क्सवादाच्या ज्ञानविषयक संकल्पनेतच कृती व ज्ञान यांची अतूट सांगड घातलेली आहे. परिवर्तनकारी व्यवहारातूनच ज्ञानाचा जन्म होतो, होऊ शकतो असे मार्क्सवाद मानतो, हे विधान सत्ताशास्त्रीय व ज्ञानशास्त्रीय या दोन्ही पातळ्यांवर केले जाते.

५. मात्र मार्क्सवादी विचारातील राजकारणाची व राजकीयतेची संकल्पना सर्वसामान्य समजुतीपेक्षा (पक्ष, निवडणुका, संसद, सरकारी सत्ता) जास्त व्यापक व संपन्न आहे. वर्गसंघर्षातील जाणीवपूर्ण भागीदारी आणि स्वतःच्या जीवनावर, भवितव्यावर नियंत्रण मिळविण्याचा प्रयत्न हा मार्क्सवादी राजकारणाचा गाभा आहे. त्यामुळे मूळ मार्क्सवादी विचारात राजकीयता हा जीवनशैलीचाच भाग आहे. म्हणून वर्गीय राजकारणाची भागीदारी हा व्यक्तींच्या ऐच्छिक निवडीचा भाग नाही. ती परिस्थितीनेच प्रत्येकावर लादली जाते. त्याबद्दल सबोध होणे व क्रांतिकारी वर्गाचा पक्षपात करणे इतकाच भाग व्यक्तिगत कृतीचा असतो.

६. कलात्मक सौंदर्याचे सामाजिक-ऐतिहासिक सत्याशी असलेले नाते विरोध-विकासशील असते. सौंदर्य या सत्यावर निर्भर असते, पण त्याला स्वायत्तताही असते. कलाकृतीच्या वा कलावंतांच्या प्रच्छन्नवर्गीय पक्षपाती भूमिकेवर कलात्मक सौंदर्य वा महत्ता बेतणे मार्क्सवादात बसत नाही. कलाकृतीच्या सौंदर्याला व नैतिकतेला-राजकारणी परिभाषेत पुरोगामित्वाला वा प्रतिगामित्वाला-सामाजिक-ऐतिहासिक परिस्थितीवर निर्भर झालेले परंतु कलाव्यवहाराच्या अंतर्गत विशिष्टता असलेले निकषच केवळ लावता येतात. कालबाह्य राजकारणी निकष लावणे हा मार्क्सवादाचा, मार्क्सवादी विचार-पद्धतीचा विपर्यास होय.

७. म्हणून जाणिवा व कृती अबोधपणे, म्हणजेच वस्तुनिष्ठ दृष्टिकोनातून, कर्त्याच्या जाहीर व सबोध मतांच्या विरोधात पुरोगामी अथवा प्रतिगामी असू शकतात.

८. केवळ मुंबईत मराठीतील मार्क्सवादी लिखाण प्रसिद्ध करणारी दोन प्रकाशन-गृहे आहेत : लोकवाङ्मय गृह व अभिनव प्रकाशन. इतर प्रकाशकांनी मात्र मार्क्सवादी लिखाण फारसे प्रसिद्ध केले नाही. मराठीतील सहज जाणवणारी उणीव ही डाव्या नियतकालिकांची आहे; कला, साहित्य, संस्कृती या विषयां-कडे विशेष लक्ष पुरवणाऱ्या नियतकालिकांची नावे तर शोधावी लागतात. सत्यचित्र, रणांगण, मागोवा, लोकवाङ्मय इ. प्रयत्न संपुष्टात आले. निव्वळ स्थानिक वितरण नसलेले असे सध्याचे नाव एकच : तात्पर्य.

९. गेल्या काही वर्षांत प्रसिद्ध झालेल्या मराठीतील मार्क्सवादी लिखाणात श्री. प्रभाकर वैद्य, श्री. स. रा. गाडगीळ व श्री. श्रीनिवास सरदेसाई यांचे लेखन महत्त्वाचे होय. बिगरमार्क्सवादी लेखकांनी, समीक्षकांनी याची फारशी दखल घेतली नाही. लोकवाङ्मय गृहाच्या प्रकाशनांना दिला जाणारा प्रतिसाद मुळा-तच पूर्वग्रहदूषित व संकीर्णतावादी राहिला आहे.

१०. याच दशकात दि. के. बेडेकर, सुळे, डॉ. कऱ्हाडे यांचीही पुस्तके प्रसिद्ध झाली. ही पुस्तके समीक्षा या स्वरूपाची होती.

११. मुक्तिबोध शरच्चंद्र : "सृष्टी, 'सौंदर्य' आणि साहित्यमूल्य", लोकवाङ्मय गृह प्रा. लि., मुंबई. पृ. १९०, रु. २५/—.

१२. परंपरेचा विकास साधताना पायाभूत मार्क्सवादी संकल्पना न सोडण्याच्या, किंबहुना त्यांच्या मदतीनेच उद्भवणाऱ्या समस्या सोडवण्याच्या, मुक्तिबोधांच्या प्रयत्नांचा आवर्जून उल्लेख करणे आवश्यक आहे. कारण यामुळे ते एका बाजूने उदारमतवादी परंपरेपासून स्वतःचे वेगळेपण राखतात, तर दुसरीकडे प्रचलित संकल्पना खरेच मार्क्सवादी आहेत का हेच तपासून पाहणाऱ्या नव-मार्क्सवादी प्रवाहातही सामील होत नाहीत. पक्षसंबंधित परंपरेच्या (मुख्य) मार्क्सवादी प्रवाहाचेच म्हणून ते पुरस्कर्ते ठरतात.

१३. पृष्ठक्रमांकांचे सर्व संदर्भ उपरनिर्दिष्ट "सृष्टि, 'सौंदर्य', आणि साहित्यमूल्य" या ग्रंथातील आहेत. मुक्तिबोधांच्या रचतेत प्रचलित कल्पनांवरची टीका व पर्यायी विचार एकमेकात गुंफलेले आहेत व ते सर्व प्रकरणांत विभागलेले आहेत. सर्वाधिक प्रातिनिधिक व समर्पक अवतरणे शोधण्याचा प्रयत्न इथे केला गेला आहे. अर्थातच त्याबद्दल मतभेद होण्याची शक्यता आहे. मुक्तिबोध मांडतात त्या मतांचा विपर्यास होऊ नये ही घेतली गेलेली काळजी मान्य व्हावी.

१४. भाषा व शब्द यांचा बोजडपणा व क्लिष्टता मुक्तिबोधांच्या शब्दप्रयोगाशी जास्तीत जास्त प्रामाण्य राखण्यासाठी बुध्द्या पत्करले आहेत.

१५. अवतरणांच्या वैपुल्याचा व त्यामुळे येणाऱ्या विस्ताराचा धोका पत्करणे इथे आवश्यक आहे. कारण ही मांडणी विवाद्य आहे. ती कितपत मार्क्सवादी आहे याची चर्चा पुढे येईलच.

१६. उदाहरणार्थ, पुनः पुनः मार्क्सवादी समीक्षेची अधिकृत मांडणी म्हणून लेनिन यांच्या 'पार्टी ऑर्गनायझेशन अँड पार्टी लिटरेचर' या पुस्तकाचा संदर्भ दिला जातो.

१७. श्री. नारायण सुर्वे यांच्या कवितेची समीक्षा जरी कदाचित सहज होऊ शकली तरी उ. विवान सुंदरम् व सुधीर पटवर्धनांची चित्रे, कुमार शहानींचे चित्रपट या स्वतःला मार्क्सवादी मानणाऱ्या कलावंतांच्या कलाकृतींनीच नवे प्रश्न उभे केले आहेत.

१८. एखाद्या विचारप्रवाहाच्या परंपरेत अशा प्रकारच्या नवनवीन समस्या उपस्थित होणे व त्यांच्या संदर्भात चर्चा आणि वाद होणे हे त्या परंपरेच्या गतिमानतेचे व जिवंत विकसनशीलतेचे लक्षण आहे. काही मार्क्सवादी व बरेचसे मार्क्सवादविरोधक मात्र या संपन्नतेच्या व समर्थतेच्या लक्षणाला दौर्बल्याचे चिन्ह मानतात.

१९. मुक्तिबोधांचे लिखाण केवळ मार्क्सवाद्यांसाठी नाही. त्यामुळे त्याचे स्वरूप मार्क्सवादांतर्गत चर्चेचे नाही. म्हणून हे प्रश्न ते मार्क्सवादी समीक्षेचे प्रश्न या पद्धतीने मांडत नाहीत. त्यांच्या पुस्तकात ते पुनःपुनः उद्भवतात. त्याची उकल हेच किंबहुना मुक्तिबोधांच्या या पुस्तकाचे मूळ कार्य आहे. याचा अर्थ असा नव्हे की हे प्रश्न मार्क्सवादी समीक्षेपुढील आहेत किंवा मार्क्सवादामुळे – म्हणजे त्यातील उणिवांमुळे – ते उद्भवतात. या एकंदर समीक्षाविचारापुढील समस्या आहेत. मुक्तिबोध सुद्धा याच पद्धतीने त्यांना सामोरे जातात. इतर विचारप्रवाह स्वसमाधानी असले तरीही या समस्या कायमच आहेत. केवळ मार्क्सवादी पद्धतीच्या साहाय्यानेच तांची शास्त्रशुद्ध मांडणी करता येते, आणि म्हणूनच त्यांच्या सोडवणुकीच्या एक पाऊल जवळ जाता येते.

२०. भाषा, इतर माध्यमे, मानसिकता यांबद्दलही मुक्तिबोध अनेक विचार प्रकट करतात. पण ही सूत्रे त्यांच्या समीक्षाविचाराचे सार असे मानता येईल.

२१. हा केवळ शब्दप्रामाण्याचा, पोथीनिष्ठेचा वा रूढिनिष्ठेचा प्रश्न नाही. या दोन संकल्पनांची विचारशास्त्रीय (मेथडॉलॉजिकल) बैठकच वेगळी आहे. त्यामुळे समीक्षाविचारातही महत्त्वाचा फरक पडू शकतो.

२२. नैसर्गिक विज्ञानाच्या, तंत्रज्ञानाच्या जलद विकासाच्या काळातील मनोवस्था व सुप्त धारणा याच प्रकारची होती.

२३. आदिम मनुष्याची भूमिका याच प्रकारची होती. विज्ञानयुगाला मिळणारा रोमँटिक प्रतिसाद देखील याच कोटीतील असतो.

२४. परमेश्वराखेरीज हा दाता कोण, हा प्रश्न उरेलच.

२५. टीलिअलॉजिकल फॅलसी व हिस्टॉरिसिझम् या एकाच भ्रामक नाण्याच्या दोन बाजू आहेत. बदल आणि सातत्य ही विरोध-विसंगती मार्क्सवादी विचार-शास्त्रात महत्त्वाची आहे. ती अनुत्तरित समस्या नाही इतकेच या लेखाच्या व्याप्तीत नमूद करणे शक्य आहे.

२६. हेगेलच्या वस्तुकरणाच्या व परात्मभावाच्या संकल्पनांत प्रचंड साम्य आहे. एकाच प्रक्रियेच्या त्या दोन अवस्था आहेत.

२७. Devaluation of producer (creator) coexists with and corresponds to commodity fetishism.

२८. सातव्या प्रकरणापर्यंत मुक्तिबोध काटेकोरपणे (व आग्रहीपणाने) जडवादी आहेत. आठ, नऊ व दहा या प्रकरणांत मात्र – म्हणजे मनुष्यतेची संकल्पना मांडताना – ते ही तात्त्विक बैठक (अजाणतेपणाने) सोडतात.

२९. चतुर शब्दच्छल न करता देखील हे दाखवून द्यायला हवे की क्रांतिकारी विचारवेत्त्या मार्क्सचे 'महर्षी मार्क्स'मध्ये रूपांतर या ओघातच होते. (पृ. क्र. १९४९).

३०. मार्क्सवादी समीक्षा/सौंदर्यविचाराच्या मूलतत्त्वांची मांडणी करण्याचा या लेखाचा आवाका नाही, हे इथे लक्षात ठेवणे महत्त्वाचे आहे.

श्री० प्रभाकर पाध्ये यांची 'मुक्त प्रतिभेची संकल्पना'

मे० पुं० रेगे

श्री. प्रभाकर पाध्ये यांचे 'सौंदर्यानुभव' हे एक समृद्ध पुस्तक आहे. पाध्ये यांनी त्याच्यात विकसित केलेल्या सौंदर्यानुभवाच्या उपपत्तीची दोन प्रमुख केंद्रे आहेत असे मला वाटते : एक, त्यांची मुक्त प्रतिभाशक्तीची संकल्पना आणि दुसरे, कलाकृती हा एक मोनॅड असतो आणि त्याची बांधणी लयबद्ध असते हा त्यांचा सिद्धांत. ह्या दोन केंद्रांभोवती आपल्या अभिनव उपपत्तीचा विकास आणि समर्थन करताना मानसशास्त्र आणि तत्त्वज्ञान ह्या क्षेत्रांतील अनेक समस्यांचे विवरण आणि चिकित्सा त्यांनी केली आहे. ह्याच्यात ह्या पुस्तकाची संपन्नता सामावलेली आहे. विवेचनाच्या ओघात पाध्ये यांनी जे अनेकविध प्रश्न उपस्थित करून त्यांची उत्तरे दिली आहेत, त्यांची बारकाईने चिकित्सा होणे आवश्यक आहे. माझा प्रस्तुत निबंध पाध्ये यांच्या सबंध उपपत्ती-विषयी नसून तिला आधारभूत असलेल्या त्यांच्या मुक्त प्रतिभेच्या संकल्पनेविषयी आहे.

'प्रतिभेचे स्वरूप आणि कार्य' ह्याविषयी पाध्ये यांची संकल्पना काय आहे ?

"'प्रतिभा' ह्या शब्दाने बोधनप्रक्रियेतील सारी अवस्थांतरे घडवून आणणारी शक्ती मला अभिप्रेत आहे." (पृ. ८९) असे त्यांचे विधान आहे. ह्याचा त्यांनी केलेला उलगडा असा : "प्रतिमेचा बोध घेणे, बोध झाल्यावर अनुकूल किंवा प्रतिकूल ग्रह होणे, त्यातून त्याला अनुरूप अशी भावना निर्माण होणे, त्या भावनेमुळे तिला अनुरूप अशी कृती करण्याची इच्छा होणे आणि तिची पूर्ती करण्यासाठी आवश्यक

ती ऊर्जेची जाग्रती होणे—हे जे अवस्थांतर आहे, हे जे संक्रमण आहे, ते घडविणारी मनःशक्ती बोधनेच्या प्रक्रियेत अतिशय क्रियाशील असते असे मानणे भाग आहे. या मनःशक्तीला मी 'प्रतिभा' म्हणतो." (पृ. ८८). ह्या वाक्यात प्रतिमेचा बोध घेण्याची जी कृती किंवा प्रक्रिया निर्दिष्ट आहे तिच्यात पाध्ये यांच्या म्हणण्याप्रमाणे संकल्पना अंतर्भूत असते. वस्तूच्या स्वरूपाचा बोध होणे म्हणजे तिची जी प्रतिमा प्राप्त झालेली असते, ती अनुरूप अशा संकल्पनेखाली आणणे किंवा अनुरूप अशा संकल्पनेचे तिला उद्देशून उपयोजन करणे, अनुरूप अशी संकल्पना लावणे होय. त्यांच्या म्हणण्याप्रमाणे ही संकल्पना प्रतिमात्मक असते. इंद्रियगोचर वस्तूंच्या स्वरूपाची ओळख पटताना ज्या संकल्पना वापरण्यात येतात, त्या "प्रतिमा आणि शुद्ध अमूर्त संकल्पना यांच्या दरम्यान कुठेतरी असतात. ह्या संकल्पना त्या त्या वस्तूच्या प्रतिमेला धरून" असतात असे पाध्ये यांचे मत आहे. प्रतिमा आणि संकल्पना यांच्यामधील संबंधाचा पुढे विचार करू. प्रस्तुत मुद्दा एवढाच आहे की बोधनेच्या ज्या अवस्थांतराचे वर्णन पाध्ये यांनी केले आहे, त्याच्यात संकल्पनाही अंतर्भूत असते.

एखाद्या मनःशक्तीच्या विशिष्टतेची ओळख पटण्यासाठी तिची सामग्री किंवा द्रव्य—म्हणजे ती कोणत्या सामग्रीवर किंवा द्रव्यावर कार्य करते, किंवा कोणत्या सामग्रीमध्ये किंवा द्रव्यामध्ये कार्य करते—हे निश्चित केले पाहिजे आणि ती कोणत्या प्रकारचे कार्य करते हे निश्चित केले पाहिजे असे म्हणता येईल. सामग्रीच्या दृष्टीने पाहता प्रतिभा ही एक अत्यंत व्यापक अशी शक्ती आहे असे दिसते. प्रतिमा, संकल्पना, भावना इच्छा इ. सर्व संज्ञाप्रकारावर ती कार्य करते, हे सर्व संज्ञाप्रकार तिच्या सामग्रीमध्ये मोडतात. आणि हे सर्व संज्ञाप्रकार एकमेकाशी जोडणे, त्यांच्या दरम्यान परस्परसंबंध स्थापून त्यांना एकात्म असे रूप देणे, एकतेमध्ये त्यांना समन्वित करणे हे तिचे कार्य दिसते. एकीकरणाचे हे तिचे कार्य विशिष्ट संज्ञा प्रकाराच्या संदर्भात घडून येईल ही एक शक्यता. उदा., प्रतिमा केवळ प्रतिमांना संघटित करील किंवा भिन्न संज्ञाप्रकारांत मोडणाऱ्या घटकांनाही ती संघटित करील. उदा., प्रतिमा, संकल्पना, भावना, इच्छा अशा भिन्न संज्ञाप्रकारांतील घटकांनाही ती एकत्रित करील, एकात्म संबंधात समन्वित करील.

आता एक प्रश्न असा की प्रतिभेचे जे मूलभूत कार्य म्हणून पाध्ये यांनी मानले आहे, ते करण्यासाठी विशिष्ट मनःशक्ती आवश्यक आहे का? समजा, एखाद्याने उघड्या मैदानात सापाला साप म्हणून ओळखले. ह्या ओळखण्यात जे प्रतिमेपासून संकल्पनेपर्यंत होणारे संक्रमण आहे त्याचा विचार पुढे करू, पण साप ओळखल्यानंतर जे संक्रमण होते त्याचे पाध्ये यांनी केलेले वर्णन असे : सापाविषयी अनुकूल किंवा प्रतिकूल ग्रह होणे, त्यातून अनुरूप अशी भावना—या संदर्भात भीती—निर्माण होणे, ह्या भावनेमुळे त्याला अनुरूप अशी कृती करण्याची इच्छा होणे, इत्यादी. आता सापाला साप म्हणून ओळखण्यात तो विषारी आहे, तो मला दंश करील, त्यामुळे मी

मरेन हेही मी ओळखलेले असते. हे जर मी ओळखलेले नसेन तर माझी सापाची संकल्पना धोकेबाज रीतीने अपुरी आहे असे म्हणावे लागेल आणि ह्या अपुरेपणाचे प्रायश्चित्तही मला घ्यावे लागेल. आता मला जर जगायची इच्छा नसली, जर मी जीवनाला मनापासून वैतागलेला असलो तर सापाविषयी माझा अनुकूल, स्वागतशील 'ग्रह' होईल. पण सामान्यपणे माणसाला जगण्याची इच्छा असते आणि सापाची ओळख पटल्यानंतर त्याला भीती वाटेल. (जगण्याची इच्छा अशी एक विशिष्ट, इतर विशिष्ट इच्छांच्या पातळीवर असलेली इच्छा असते असे मला म्हणायचे नाही. अपवादात्मक परिस्थितीत जगण्याची इच्छा एक विशिष्ट इच्छा म्हणून आपल्यासमोर येते. एरव्ही विशिष्ट इच्छांमध्ये ती अध्याहृत असते.) मुद्याची गोष्ट अशी की जगण्याची इच्छा जर गृहीत धरली तर समोर साप आहे ह्या बोधामुळे माझ्या मनात भीतीची भावना निर्माण होईल. भीतीची भावना निर्माण होणे हा समोर साप आहे ह्या बोधाचा परिणाम आहे. हे संक्रमण कार्यकारण नियमाला अनुसरून स्वाभाविकपणे घडून येते. भीतीच्या भावनेत भीति विषयापासून निसटण्याची इच्छा तिच्या स्वरूपाचा भाग म्हणून अंतर्भूत असते. ह्या इच्छेवर माणूस मात करू शकेल आणि अनेकदा करतोही. पण भीती आहे पण निसटून जाण्याची, दूर जाण्याची, स्वतःचा बचाव करण्याची इच्छा नाही असे असणे अशक्य आहे. ही इच्छा म्हणजे भीतीच्या भावनेचा परिणाम नसतो. साप दिसला म्हणून भीती वाटली ह्याच्यात कार्यकारणसंबंध आहे, पण भीती वाटली म्हणून पळून जाण्याची इच्छा झाली याच्यात कार्यकारणसंबंध नाही, तर कोणती भावना वाटली याचे स्पष्टीकरण आहे. भीतीची भावना आणि भीतिविषयापासून निसटण्याची इच्छा ह्या दोन भिन्न गोष्टी, ज्यांच्यात कार्यकारणसंबंध राहील अशा दोन भिन्न गोष्टी नव्हेत. एखाद्या प्रसंगी वाटलेल्या भावनेशी जर निसटण्याची निगडित नसेल तर ती भावना भीती ठरणार नाही. तेव्हा विशिष्ट भावनाजागृती होणे आणि विशिष्ट इच्छा वाटणे यांच्यात संक्रमण घडवून आणावे लागत नाही. कारण तेथे संक्रमण असत नाही, मनाची एक व्यामिश्र पण एकात्म अवस्था असते.

तेव्हा पाध्ये यांनी ज्या संक्रमणाचे वर्णन केले आहे ते स्वाभाविकपणे, म्हणजे कार्यकारणनियमांना अनुसरून घडून येणारे संक्रमण आहे. ते घडण्यासाठी एखादी शक्ती कार्यकर असण्याची आवश्यकता दिसत नाही. एखाद्या मानसिक शक्तीची कल्पना जेव्हा आपण करतो तेव्हा त्या शक्तीचा वापर होत असतानाची अवस्था आणि तिचा वापर होत नसतानाची अवस्था ह्यांचा भेद करण्याची शक्यताही असावी लागते. उदा., मी मुलांना एक चित्र दाखविले आणि चित्रातला माणूस काय करतो आहे ह्याची कल्पना करा असे सांगितले. ते अनेक कल्पना लढवतील. उदा., 'तो बाजाराहून परतत आहे', 'तो सामान डोक्यावर घेऊन प्रवासाला निघाला आहे', 'तो चोरी करून पळून जात आहे', इत्यादी. त्यांनी कल्पनाशक्तीचा जो वापर

केला त्यातून ही उत्तरे निघाली, जर त्यांनी तो केला नसता तर ही उत्तरे निघाली नसती असे म्हणता येते. आता पाध्ये यांनी वर्णन केलेले संक्रमण जर प्रतिभाशक्तीच्या वापरामुळे घडून येत असेल तर विशिष्ट प्रसंगी प्रतिभाशक्तीचा वापर झाला नाही तर कोणती परिस्थिती असेल हे सांगता येणे शक्य असले पाहिजे. मी मोकळा विषारी साप पहिला पण माझी प्रतिभाशक्ती कार्यान्वित नसल्यामुळे मला भीतीची (किंवा कोणतीच भावना) वाढली नाही, असे म्हणणे विपरीत ठरेल. माझ्या दिशेने वेगाने सरपटत येणारा विषारी साप पाहूनही मला भीती वाटली नाही असे घडून आलेले असणे शक्य आहे. पण माझी प्रतिभाशक्ती त्या वेळी सुप्त होती हे ह्याचे कारण असणार नाही. उदा., मी इतक्या विलक्षण भीतिदायक प्रसंगातून जाऊन निर्दोषिलो असेन की धोका ओळखल्याबरोबर ताबडतोब आवश्यक ती कारवाई करण्याची सवय मला पडली आहे किंवा कोणत्याही प्रसंगाला तयार असण्याची माझी मनोवृत्ती बनली आहे, ह्या स्वरूपाचे ते कारण असेल.

तेव्हा ज्या स्वरूपाचे मूलभूत कार्य पाध्ये ह्यांनी प्रतिमेकडे सोपवले आहे, ते पार पाडण्याची आवश्यकता आहे असे दिसत नाही. ह्या ठिकाणी दुसऱ्या एका मुद्याविषयी विचार करणे योग्य ठरेल. पाध्ये यांनी प्रतिमेचे जे समग्र कार्य कल्पिलेले आहे त्याच्यात प्रतिमेचा बोध होणे हा एक घटक आहे. त्यांच्या म्हणण्याप्रमाणे "बोधनेचा होणारा पहिला संपात प्रतिमात्मक असतो. ती एक प्रतिमा असते. नंतर ती वस्तु काय आहे ह्याची जाणीव होते. ही जाणीव प्रतिमात्मकही असते आणि आशयात्मकही असते.' (पृ. ८९). आशयात्मक म्हणजे संकल्पनात्मक. उदा., 'हे एक टेबल आहे' अशी जाणीव होते आणि ही जाणीव व्यक्त करणाऱ्या वरील वाक्यातील 'टेबल' हा शब्द एका संकल्पनेचा वाचक आहे. वस्तूच्या प्रतिमेपासून तिची ओळख पटण्यापर्यंत, म्हणजे एका संकल्पनेखाली तिचा समावेश करण्यापर्यंत हे जे संक्रमण होते त्याचे स्पष्टीकरण पाध्ये यांनी असे केले आहे : "त्या प्रतिमेचा आशय निश्चित करण्याचे कार्य प्रतिभा करते, त्यासाठी ती स्मृतिभांडारात जमा झालेल्या तत्सम अनुभवांना कौल लावते. त्या वस्तूच्या प्रतिमात्मक आघाताने निर्माण झालेल्या विद्युत्संदेशांनी हे बनते स्मृतिभांडार उद्दीपित होत असतेच." (पृ. ८९). हे स्मृतिभांडार कसे ह्याविषयीच्या विवेचनात ते म्हणतात, "आपण एक टेबल पाहतो, त्याचे संस्कार मनावर उमटतात. दुसरे पाहतो, दुसऱ्याचे पहिल्याच्या संस्कारांवर चढतात...असे प्रत्येक नव्या टेबलाचे संस्कार अगोदरच्या टेबलाच्या संस्कारांवर उमटतात—आणि टेबलाचा एक स्थायी संस्कार डोक्यात तयार होतो. (हा संस्कार) अनेक टेबलांच्या अनुभवांना समान असतो. म्हणजेच तो संकल्पनात्मक असतो. टेबलाची संकल्पना डोक्यात जाऊन बसते....टेबलाचा संस्कार संकल्पनेचा असतो, म्हणजे तो 'टेबलत्वा'चा असतो. पण हे टेबल ही एक प्रतिमाही असते. तिचा संस्कार प्रतिमात्मकही असतो...म्हणजे टेबलाची बोधना संकल्पनात्मकही असते व

प्रतिमात्मकही असते." (पृ. ४५–४६). मेंदूत साठविलेली ही संकल्पनात्मक प्रतिमा किंवा प्रतिमात्मक संकल्पना वस्तूच्या होणाऱ्या बोधनेत कोणती भूमिका बजावते ह्याविषयी त्यांचे म्हणणे असे की, वस्तूची जी प्रतिमा आपल्यासमोर असते तिची आणि आपल्या डोक्यात साठविलेल्या संकल्पनात्मक प्रतिमेची तुलना होते आणि ती वस्तू अमुक प्रकारची आहे असा बोध आपल्याला होतो. सर्पाचे उदाहरण घेऊन ते म्हणतात, "...सर्पाची संकल्पनात्मक प्रतिमा...आपल्या डोक्यात साठविलेली असते, आणि या सर्पाच्या दर्शनाने तिला जाग येते. या समोरच्या सर्पाची प्रतिमा आणि आपल्या डोक्यात साठविलेली सर्पाची संकल्पनात्मक प्रतिमा यांची तुलना होते, आणि हा रंगीत गतिमान आकार म्हणजे सर्प असा बोध आपल्याला होतो." (पृ. १९).

आता ह्या सर्व विवेचनावर मनुष्यीकरणाची (पर्सोनिफिकेशन) जी झाक आहे ती पाध्ये ह्यांनीच सांगितल्याप्रमाणेच त्याच्यातून वगळली (पहा, तळटीप, पृ. ३०) तर मेंदूतील ज्या प्रक्रियेवर आपले वस्तूचे बोधन आधारलेले आहे, त्याचे यथार्थ वर्णन त्याच्यात येते हे मान्य करू या. पण वस्तूचे बोधन हा अनुभव आणि त्याच्यात प्रतिमा आणि संकल्पना यांच्याकडून वठवल्या जाणाऱ्या भूमिका यांच्याविषयी ह्या विवेचनात जी विधाने करण्यात आली आहेत त्यांच्या बाबतीत मला काही अडचणी भासतात :

(१) आता सर्प पाहताना पूर्वी पहिलेल्या सर्पांनी जी प्रतिमा मेंदूत साठविलेली असते 'तिला जाग येते' ह्या म्हणण्याचा आशय जर त्या प्रतिमेची जाणीव मला होते असा असेल तर असे प्रत्यक्षात घडत नाही असे म्हणावेसे वाटते. मी जेव्हा सर्प पाहतो (आणि सर्प म्हणून त्याला ओळखतो) तेव्हा त्या सर्पाहून भिन्न असलेल्या पण त्याच्यासारख्या असलेल्या एक प्रतिमेची मला जाणीव होत असते, त्या दोघांची मी तुलना करतो आणि ह्या प्रतिमेशी असलेल्या साम्याच्या आधारावर समोरच्या वस्तूला सर्प म्हणून ओळखतो, हे सगळे आपल्या मनात जे घडते त्याचे यथातथ्य वर्णन आहे असे दिसत नाही.

(२) आणि समजा, हे वर्णन यथार्थ आहे. समजा, समोरच्या वस्तूकडून, सापाकडून, लाभणाऱ्या चेतकपुंजाकडून माझ्या मनावर एक प्रतिमा उमटविली जाते – कित्येक तत्त्ववेत्त्यांनी स्वीकारलेल्या वेद्य (sense-datum किंवा sensum) ह्या पदार्थासारखा प्रतिमा हा पदार्थ दिसतो—आणि ही प्रतिमा मी पूर्वी पाहिलेल्या सर्पांनी मागे ठेवलेली एक मिश्र प्रतिमा जागृत करते. म्हणजे मला आता दोन प्रतिमांची जाणीव आहे आणि चेतकपुंजांनी निर्माण केलेली प्रतिमा ही मिश्र प्रतिमेसारखी आहे ह्याचीही जाणीव मला आहे. पण समोरच्या प्रतिमेद्वारा मला सर्पाचे बोधन होत आहे, किंवा पाध्ये म्हणतात त्याप्रमाणे 'हा रंगीन गतिमान आकार म्हणजे सर्प आहे', हे कळायला ह्या साम्याची जाणीव पुरेशी नाही. त्यासाठी मिश्र प्रतिमा ही

सर्पाची प्रतिमा आहे हे मी ओळखले पाहिजे. आणि हे मी कसे ओळखू शकतो? मिश्र प्रतिमा जेव्हा माझ्या मनात जागृत होते, म्हणजे तिची जाणीव जेव्हा मला होते तेव्हा ती सर्पाची प्रतिमा आहे हे मी जर सरळ ओळखू शकत असेन तर समोरची प्रतिमा—समोरचा रंगीन गतिमान आकार ही सर्पाची प्रतिमा आहे हे मी का ओळखू शकणार नाही? ह्यावर कदाचित असे म्हणता येईल की समोरच्या प्रतिमेचा आशय एक रंगीन गतिमान आकार एवढाच असतो. पण सर्पाची आपली जी संकल्पना असते तिच्यात अनेक सर्प पाहाण्यापासून प्राप्त झालेला समृद्ध आशय समाविष्ट असतो. उदा. सर्प फुत्कार सोडतो, वळवळत पुढे सरतो, बिळात रहातो, विषारी असतो, इ. हा समृद्ध आशय मिश्र प्रतिमेला पकडलेला असतो. त्यामुळे ती सर्पाची प्रतिमा आहे असे ओळखता येते. पण समोरची प्रतिमा सर्पाची प्रतिमा म्हणून ओळखण्याच्या दृष्टीने पहाता अपुरी असते.

पण ह्या उत्तरातून दोन अडचणी उद्भवतात असे वाटते : जर समोरची प्रतिमा मिश्र प्रतिमेच्या तुलनेने रिकामी असेल तर तिचे समृद्ध अशा मिश्र प्रतिमेशी पुरेसे साम्य आहे असे मानता येणार नाही आणि मग ती सर्पाची प्रतिमा म्हणून ओळखता येणार नाही. दुसरी अडचण अशी : मिश्र प्रतिमा कितीही समृद्ध असली तरी ती सर्पाची प्रतिमा म्हणून ओळखावी लागेलच. आणि हे ओळखण्यासाठी आपल्यापाशी सर्पाची संकल्पना असावी लागेल. कारण ही प्रतिमा, कमी-अधिक फरकाने, आपल्या मनात अनेकदा जागृत होत असणार. आणि दरवेळेला ती तीच म्हणून ओळखावी लागेल. म्हणजे त्या सर्व एकारच्या वस्तूच्या प्रतिमा म्हणून ओळखाव्या लागतील. म्हणजे त्या वस्तुप्रकाराची जाणीव आपल्याला असावी लागेल. आणि वस्तुप्रकाराची जाणीव म्हणजे त्या वस्तुप्रकाराची संकल्पना.

सापाची संकल्पना आपल्यापाशी आहे ह्याचा अर्थ असा की एखादी वस्तू साप आहे की नाही हे आपल्याला ओळखता येते. साप म्हणजे काय, तो कसा असतो, कसा नसतो हे आपल्याला सांगता येते. हे जर आपल्याला करता येत नसेल तर सापाची संकल्पना आपल्यापाशी नाही असे होईल आणि मग विशिष्ट वेळी आपल्या मनात जागृत झालेली प्रतिमा सापाची आहे हे आपल्याला ओळखता येणार नाही. समजा, मी पूर्णपणे अनोळखी अशी एखादी वस्तू पाहिली आणि रात्री डोळे मिटल्यावर तिची एक सुस्पष्ट अशी प्रतिमा माझ्या मनात जागृत झाली. त्या वस्तूची संकल्पना जर मला नसेल तर ती प्रतिमा त्या वस्तूची आहे हे मी ओळखू शकेन. पण ह्यामुळे ती वस्तू कोणत्या प्रकारची आहे हे मी ओळखू शकणार नाही. उलट मला जर सापाची संकल्पना असली तर समोरची वस्तू कशी सरपटत जाते, फूत्कारते ह्याचे निरीक्षण करून, तिला पकडून तिचे विच्छेदन करून इ. तो साप होता की नाही हे मला ठरविता येईल आणि हे करताना मनात प्रतिमा जागृत होत असल्या किंवा नसल्या तरी त्याचा हा निर्णय घेण्याशी काही संबंध असत नाही.

(२) ह्यामुळे 'प्रतिमात्मक संकल्पना' असा संकल्पनांचा जो प्रकार श्री० पाध्ये ह्यांनी कल्पिलेला आहे तो स्वीकारण्यासही काही अडचण निर्माण होते. 'प्रतिमा' हा शब्द पाध्ये यांनी दुहेरी अर्थाने वापरला आहे असे दिसते. संवेदना ह्या अर्थाने त्यांनी 'प्रतिमा' हा शब्द वापरला आहे. उदा. 'एखाद्या वस्तूचे ज्ञानेंद्रियाने ग्रहण होत असताना तिची प्रतिमा प्रथम डोळ्यावर, कानावर वगैरे पडते...' (पृ. ४१). येथे 'प्रतिमा' हा शब्द संवेदना ह्या अर्थाने वापरला आहे हे उघड आहे. प्रतिमेचा दुसरा अर्थ म्हणजे संवेदनांच्या त्यांच्या मागे रहाणाऱ्या आणि योग्य प्रसंगी मनात जागृत होणाऱ्या प्रतिकृती. ज्याला त्यांनी 'प्रमाणित प्रतिमा' म्हटले आहे ती ह्या दुसऱ्या स्वरूपाची प्रतिमा आहे. पण कोणत्याही स्वरूपात प्रतिमा हे एक विशिष्ट असते. संकल्पना सामान्य असते. संकल्पना अवगत असण्यात ती विशिष्टांना उद्देशून लावण्याची कृती आणि असे करण्याचे निकष अनुस्यूत असतात. संवेदना आणि प्रतिमा यांच्याद्वारे प्राप्त होणाऱ्या विशिष्ट वस्तू आणि त्यांना उद्देशून लावण्याच्या सामान्य संकल्पना यांच्या दरम्यान दरी असलीच तर ती कोणत्याही मध्यस्थ पदार्थाच्या साहाय्याने बुजविता येईल असे मानण्यात अडचण आहे. प्रतिमात्मक हा असा मध्यस्थ पदार्थ दिसतो. असा पदार्थ कल्पिण्यात अडचण ही की जेव्हा त्याचा संकल्पना म्हणून वापर होत असतो तेव्हा त्याचा प्रतिकात्मक अंश ह्या वापराच्या दृष्टीने पूर्णपणे अप्रस्तुत असतो. आणि जेव्हा प्रतिमा म्हणून आपण तिच्याकडे पहातो तेव्हा तिचे संकल्पनात्मक अंग अप्रस्तुत असते. आपले संबंध दुहेरी स्वरूप घेऊन ती एखादे विशिष्ट कार्य करते. तिला ही दोन्ही अंगे नसती तर ते कार्य करता आले नसते अशी परिस्थिती आहे असे दिसत नाही. कांटने शुद्ध संकल्पना आणि विशिष्ट प्रतिमाने (इंट्यूशन्स) यांच्या दरम्यान (स्कीम) असा एक संकरात्मक पदार्थ कल्पित होता. पाध्ये यांची प्रतिमात्मक संकल्पना ह्याच स्वरूपाची आहे असे वाटते. ह्या दोन्ही पदार्थांना काही निश्चित प्रयोजन आहे असे दिसत नाही.

प्रतिमात्मक संकल्पना असतात असे पाध्ये मानतात ह्याचे एक कारण असे दिसते की 'शुद्ध' अमूर्त संकल्पनांचा एक वर्ग आहे असे ते मानतात. (पृ. ३६). शुद्ध अमूर्त संकल्पना आणि इतर संकल्पना यांच्यामधील भेद हा इतर संकल्पना प्रतिमात्मक असतात याच्यामध्ये सामावलेला आहे असे त्यांना वाटते. गणित आणि तर्कशास्त्र यांतील संकल्पना ही शुद्ध, अमूर्त संकल्पनांची उदाहरणे होत. हा विचार असा मांडता येईल : 'सर्प' ह्यासारख्या संकल्पनेचे एक कार्य 'वस्तूची ओळख पटविणे' हे होय. (पृ. ३६). म्हणजे 'हा सर्प आहे' ह्यासारख्या विशिष्ट वस्तूचे वर्णन करणाऱ्या विधानात ही संकल्पना उपस्थित असते. आता 'सर्व' यासारखी तार्किक संकल्पना अनुभवाचे विषय असलेल्या विशिष्ट वस्तूंना उद्देशून अशा रीतीने वापरता येत नाही. 'सर्प' ह्या संकल्पनेची उदाहरणे असलेल्या विशिष्ट वस्तू दाखविता येतात आणि ह्या सर्व वस्तूंच्या ठिकाणी एक सामान्य स्वरूप असते. (अर्थात ह्यामुळेच ती

संकल्पना त्यांना लावता येते.) 'सर्व' ह्या संकल्पनेची अशी उदाहरणे दाखविता येत नाहीत. आणि समजा, 'सर्व' ह्या संकल्पनेच्या वापराची वेगवेगळी उदाहरणे घेतली, उदा., 'ह्या करंडीतील सर्व आंबे', 'विश्वातील सर्व परमाणू' इत्यादी. तर ज्या वस्तूंच्या संदर्भात हे वापर करण्यात आलेले असतात त्यांच्यांत काही समान धर्म असण्याचे करण नसते. 'सर्प' ह्यासारखी विशिष्ट वस्तूचे वर्णन करण्यासाठी वापरता येणारी संकल्पना जेव्हा वस्तूंना उद्देशून लावण्यात येते तेव्हा त्या प्रकारच्या वस्तूंची प्रतिमा आपल्या मनात तरळत असणे शक्य असते. आणि ही प्रतिमा त्या वस्तूसारखी, तिची प्रतिकृती असल्यासारखी असते. 'सर्व' ह्यासारख्या संकल्पनेच्या वापराशी अशी प्रतिमा निगडित असत नाही आणि असती तरी ती उघडपणे अप्रस्तुत असते. उदा., 'सर्व' ह्या शब्दाचा मी जेव्हा विधानात वापर करतो तेव्हा तेव्हा माझ्या मनात एका आंब्याच्या मोठ्या ढिगाचे चित्र उभे राहाते असे समजू या. ह्या प्रतिमेचा 'सर्व' ह्या संकल्पनेच्या अर्थाशी काही संबंध नसतो हे स्पष्ट आहे. पण 'सर्प' म्हटल्याबरोबर माझ्या मनात सर्पाची प्रतिमा उभी राहात असते आणि ज्या वस्तूंना उद्देशून 'सर्प' ह्या संकल्पनेचा वापर करणे योग्य असते त्यांच्याशी ह्या प्रतिमेचे साम्य असते. तेव्हा 'सर्प' ही संकल्पना आनुभविक आहे आणि ती 'वस्तूच्या प्रतिमेला संलग्न असते' (पृ. ३६) असे वाटणे स्वाभाविक आहे. ह्याच्या विरोधाने 'सर्व' ही संकल्पना शुद्ध आहे आणि तिच्या अर्थाशी निगडित अशी प्रतिमा नसते असे म्हणावेसे वाटेल.

आता 'सर्व' ह्यासारखी 'आकारिक' संकल्पना आणि 'सर्प' ह्यासारखी एका विशिष्ट वस्तुप्रकाराला वेगळे काढणारी संकल्पना ह्यांच्या स्वरूपांत भेद आहे यात शंका नाही. पण पहिल्या प्रकाराच्या संकल्पनेशी प्रतिमा निगडित नसते आणि दुसऱ्या प्रकाराच्या संकल्पनेशी असते असा हा भेद नाही. उदा., 'ॲसिड' किंवा 'पोलीस-अधिकारी' ह्या संकल्पना घ्या. ह्यासुद्धा वस्तूंचे वर्णन आणि वर्गीकरण करण्यासाठी वापरण्यात येणाऱ्या संकल्पना आहेत. 'ॲसिड' म्हटल्याबरोबर माझ्या मनात माझ्या कॉलेजच्या एखाद्या प्रयोगशाळेचे चित्र उभे रहात असेल, टेबलावर ठेवलेले फ्लास्क आणि त्यातील पाण्यासारखा द्रवपदार्थ मला मनात दिसत असेल. 'पोलीस अधिकारी' म्हटल्याबरोबर गणवेशातील एखाद्या माणसांची प्रतिमा माझ्या मनात उभी रहात असेल. पण ह्या प्रतिमांचा आणि त्या संकल्पनांच्या अर्थाचा काही संबंध नसतो हे उघड आहे. ॲसिड ओळखण्याचे निकष वापरून एखादी गोष्ट ॲसिड आहे की नाही हे ठरवावे लागेल आणि हे ठरवत असताना आणि निर्णय करताना काही प्रतिमा आपल्या मनात जागृत असतात की नाही ही गोष्ट पूर्णपणे अप्रस्तुत असते. तेव्हा 'सर्व' ह्यासारख्या आकारित संकल्पना आणि 'सर्प' ह्यासारखी आनुभविक संकल्पना यांच्यामधील भेदाचा प्रतिमांशी काही संबंध नसतो. ह्या संकल्पना विधानांत कोणत्या प्रकारे प्रविष्ट होतात आणि त्यांच्यात कोणती कार्ये

करतात ह्यामध्ये ह्या भेदाचे रहस्य असते.

(४) ह्यामुळे प्रतिमांच्या स्वरूपाकडे पाध्ये यांनी फिरून लक्ष द्यावे, अशीही सूचना करावीशी वाटते. 'व्यावहारिक जीवनाचे विश्व, संकल्पनांचे विश्व आणि प्रतिमांचे कलात्मक विश्व' असे भेद पाध्ये यांनी मानले आहेत (पृ. ९०). 'प्रतिभेला प्रतिमांमध्ये रमण्यात विशेष आनंद असतो', 'कलेच्या क्षेत्रात प्रतिभा प्रतिमांच्या विश्वाशी...मुक्त वृत्तीने खेळते' असेही ते म्हणतात (पृ. ९३, ९७). तेव्हा प्रतिमा ही कलाकृतीची सामग्री असते असे त्यांचे मत दिसते. आता पाध्ये 'प्रतिमा' हा शब्द संवेदना ह्या अर्थानेही वापरतात हे आपण वर पाहिलेच आहे. उदा., 'संवेदनांचे प्रतिभात्म गुच्छ' असा शब्दप्रयोग ते करतात (पृ. ९१). आता एखादा संगीतप्रयोग, चित्र, शिल्पकृती, नृत्यप्रयोग ह्या कलाकृतींची एका विशिष्ट प्रकारच्या संवेदना ही सामग्री असते इ. ह्या अर्थाने कलाकृती प्रतिमात्मक असतात. आपल्या स्वप्नातही आपल्याला प्रतिमा लाभतात, त्या संवेदना नसतात, पण त्या बऱ्याच ठसठशीत, स्पष्ट असतात. तेव्हा स्वप्ने प्रतिमात्मक असतात असे म्हणणे योग्य ठरते. पण पाध्ये असे म्हणतात की, "वाङ्मयातील प्रतिमा फुलविताना जे प्रसंग अगर जी रूपके लेखकाने योजलेली असतात, ती त्याच्या एकंदर अनुभवाची द्योतक असतात. साऱ्या संचिताला साद घालायची, पण ते संचित प्रतिमांच्या द्वारा व्यक्त करायचे अशी कलावंताची धारणा असते." (पृ. ९७). ह्या संदर्भातील प्रतिमा, म्हणजे कलाकृतीचे द्रव्य किंवा सामग्री असलेल्या प्रतिमा आणि उदा., 'सर्पा'ची प्रमाणित प्रतिमा, संवेदना असलेल्या प्रतिमा, स्वप्नातील प्रतिमा ह्यांच्यामधील साम्य-भेद स्पष्ट करणे आवश्यक आहे. संवेदना स्पष्ट आणि स्थिर असतात. त्यांच्या प्रतिमा अस्पष्ट असतात. ह्या प्रतिमा वाङ्मयीन कलाकृतीचे घटक असतात का? प्रमाणित प्रतिमा कशा असतील ह्यांची कल्पना मला येत नाही. पण उदा., 'टेकडी' ह्या शब्दाने व्यक्त होणाऱ्या संकल्पनेच्या बुडाशी टेकडीची एक प्रमाणित प्रतिमा असते आणि टेकडी पहाण्याच्या अनुभवाचा ती घटक असते, असे पाध्ये यांचे म्हणणे दिसते. 'औदुंबर' ह्या कवितेत 'टेकडी' हा शब्द येतो. ह्या कवितेने जो अनुभव व्यक्त होतो, त्याच्यात टेकडीची प्रमाणित प्रतिमा हा घटक असतो का? स्वप्न प्रतिमात्मक असते, स्वप्न पहाणे म्हणजे प्रतिमांचे बनलेले एक चित्र पहाणे असते. "औदुंबर कवितेने एक मनोरम चित्र रेखाटले आहे" असे पाध्ये म्हणतात. हे चित्र म्हणजे एक प्रतिमा आहे का? असली तर स्वप्नात आपण ज्या प्रतिमा पाहतो त्या प्रकारचीच ती प्रतिमा आहे का? उदा., पाध्ये म्हणतात, "या चित्राची रंगरेषा, घनता ध्यानात घेण्यासारखी आहे. हिरवा, निळासावळा, हिरवा, पांढरा, काळा, पुन्हा काळा व अखेरीस औदुंबराचा करडा व त्याच्या पानांचा हिरवा, अशी रंगांची पेरणी कवीने केली आहे आणि त्यात विविध छटांची भर टाकण्याची मुभा आपल्याला आहे. ही रंगांची पेरणी कवीने अशी काही

अंतराअंतराने व रंगांच्या बदलत्या खुलावटीने केली आहे की ती कोठे जास्त वाटत नाही, अंगावर येत नाही." येथे "त्यात विविध छटांची भर टाकण्याची मुभा आपल्याला आहे" हा वाक्यखंड वगळला तर एखाद्या प्रत्यक्ष चित्राविषयी किंवा स्वप्नात पाहिलेल्या दृश्याविषयी बोलावे तसे पाध्ये बोलत आहेत. तेव्हा साहित्य-कृतीच्या वाचनाने, इतर कोणत्याही कलाकृतीच्या अनुभवाने येतो तसा, प्रतिमात्मक अनुभव जागृत होतो, असे पाध्ये यांचे म्हणणे असल्यामुळे ह्या प्रतिमांच्या स्वरूपाचे अधिक स्पष्टीकरण झाले तर उपयुक्त ठरेल. समजा, गुरुजींनी विद्यार्थ्याला गायीचे चित्र काढायला सांगितले आणि त्याने अनवधानाने म्हशीचे चित्र काढले. मग गुरुजी विद्यार्थ्याला असे सांगतील की, "तू काढलेले चित्र नीट बघ आणि ते गायीचे आहे की आणखी कशाचे आहे ते सांग." विद्यार्थी हे करू शकेल. पण समजा, गुरुजींनी विद्यार्थ्याला सांगितले की, "एका कुरणात गाय चरते आहे अशी कल्पना कर." आणि मग पुढे असे सांगितले की, "आता तुझ्या मनात जी प्रतिमा आहे ती निरखून पहा आणि ती गायीची आहे, म्हशीची नाही ही खात्री करून घे." पाळता येईल अशी ही सूचना आहे असे वाटत नाही. उदा., 'औदुंबर' कवितेत जे चित्र सादर केले आहे त्यातील रंगांची पेरणी अशी अंतराअंतराने आणि बदलत्या खुलावटीने केली आहे की ती कोठे जास्त वाटत नाही, असे पाध्ये म्हणतात. ही अंतरे केवढी आहेत हे त्या चित्रप्रतिमेचे निरीक्षण केल्याने आपल्याला कळते का? सारांश, 'प्रतिमा' ह्या शब्दाचे जे भिन्न अर्थ आहेत त्यांच्यामधील साम्य-भेद यांचे स्पष्टीकरण करून कलाकृतीचा जो प्रतिमात्मक अनुभव आपल्याला येतो त्याच्या स्वरूपावर अधिक प्रकाश टाकणे इष्ट ठरेल.

आतापर्यंत प्रतिभा ही मनःशक्ती ज्या सामग्रीवर कार्य करते तिच्याविषयी उद्भवणाऱ्या काही प्रश्नांचा विचार आपण केला. आता ही शक्ती कोणत्या प्रकारे कार्य करते ह्याचा काही विचार केला पाहिजे. ह्याविषयी पाध्ये यांचे जे म्हणणे आहे, त्याचा एक भाग आपण पाहिला. तो असा की, सर्व संज्ञाप्रकारांच्या क्षेत्रांत– प्रतिमा, संकल्पना, भावना, इच्छा, इ.– प्रतिभेचा व्यापार चालतो. दुसरा भाग असा की प्रतिभेची दोन रूपे असतात : मुक्त प्रतिभा आणि बद्ध प्रतिभा. बद्ध प्रतिभा ही आपल्या जीवनतृष्णेची सेवक असते. आपल्याला जगायचे असेल तर आपल्या इच्छांचे समाधान करण्यासाठी भिन्न भिन्न परिस्थितीत त्यांना अनुरूप अशा कृती आपल्याला करीत रहावे लागते. ह्या कृती घडवून आणण्याचे काम बद्ध प्रतिभा करते. उदा., सर्प पाहण्यापासून तो पळून जाण्याच्या कृतीपर्यंतचे जे अनुभवांचे दुवे असतात, त्यांना जोडण्याचे काम बद्ध प्रतिभा करते. ह्या प्रतिभेला पाध्ये बद्ध का म्हणतात? त्यांचे स्पष्टीकरण असे आहे : "आपल्या बोधनेत प्रतिमा, संकल्पना, भावना, इच्छा, अशा ज्या अवस्था असतात त्या साऱ्या अवस्थांत ज्या गोष्टीची बोधना घडत असते ती गोष्ट जागृत असते. ही अवस्थांतरे घडविणाऱ्या मनःशक्तीला,

म्हणजे प्रतिभेला ती जखडून राहते, म्हणून मी या प्रतिभेला 'बद्ध' प्रतिभा म्हणतो," (पृ. ३४३–३४४). ह्याचा अर्थ असा की सर्प पाहाण्यापासून ते पळून जाईपर्यंत अनुभवांची जी मालिका घडते – उदा., भीतीची भावना, पळून जाण्याची इच्छा, इ. – तिच्यातील सर्व दुवे प्रतिभाशक्तीने घडवून आणलेले असतात आणि हे सर्व अनुभव सर्प ह्या पुढे ठाकलेल्या वस्तूच्या संदर्भात (आणि जीवनतृष्णेच्या संदर्भात) होत असतात. त्या वस्तूशी हे सर्व अनुभव जखडलेले असतात.

आता, अनुभवांचे असे दुवे जोडण्याचे काम करणाऱ्या शक्तीची आवश्यकता दिसत नाही, असा मुद्दा मी वर मांडला आहे. पण प्रतिभा अशी एक शक्ती आहे हे मान्य करू या. ती बद्धावस्थेत व्यापार कसा करते हे आपण पाहिले. त्याच्यावरून ती मुक्त असताना कोणत्या प्रकारे व्यवहार करते हे निष्पन्न होते. मुक्त असताना दिलेल्या वस्तूच्या संदर्भात तिच्या दडपणाखाली तिचे व्यापार होत नाहीत. कारण जीवनतृष्णेच्या बंधनापासून ती मुक्त असते. आणि म्हणून समोरच्या वस्तूची दखल घेण्याचे तिला कारण नसते. आता अशा मुक्त अवस्थेत प्रतिभा कोणत्या पद्धतीने व्यवहार करते?

पाध्यांचे म्हणणे असे की, "'मुक्त' प्रतिभेचा प्रत्यय स्वप्नात येतो....स्वच्छंद स्वप्नात मुक्त प्रतिभा आपल्या गतानुभवाचे स्वच्छंद तुकडे पाडते आणि त्यांचे नवनवे तसेच स्वच्छंद रूपबंध बांधते....अनुभवाचे हवे तसे तुकडे पाडणे आणि त्यांचे मनसोक्त रूपबंध बांधणे हा मुक्त प्रतिभेचा स्वभाव दिसतो." (पृ. ३४४). ह्या वर्णनात मला एक अडचण दिसते : एखाद्या विशिष्ट मनःशक्तीची – फॅकल्टीची – जेव्हा आपण कल्पना करतो तेव्हा एका विशिष्ट पद्धतीने, एका विशिष्ट प्रकारची गोष्ट घडविण्याची किंवा विशिष्ट प्रकारची कृती करण्याची ती शक्ती आहे अशी कल्पना करतो. उदा., तार्किक विचार करण्याची शक्ती म्हणजे विधानांमधील तार्किक संबंध ओळखण्याची आणि त्यांना अनुसरून अनुमाने बांधून स्वीकारलेल्या विधानापासून योग्य ते निष्कर्ष काढण्याची शक्ती. ही विशिष्ट शक्ती जर एखाद्याकडे नसली किंवा ती कार्य करीत नसली तर स्वरूपाचे कृत्य त्याला करता येणार नाही. आता मुक्त प्रतिभा स्वप्नाच्या संदर्भात काय करते किंवा घडविते? ह्याचे उत्तर असे की, ती मेंदूत साठलेल्या अनुभवांचे तुकडे पाडते आणि त्यांचे नवनवे रूपबंध बांधते. साठविलेल्या अनुभवांचे कोणत्या प्रकारच्या तुकड्यांत ती विभाजन करते? कोणत्याही प्रकारच्या. ह्या तुकड्यांचे कोणत्या प्रकारचे रूपबंध ती बांधते? कोणत्याही प्रकारचे. हे घडून यायला एका विशिष्ट मनःशक्तीची गरज आहे का? समजा, मी असे म्हटले की आपल्या मनाचा एक धर्म असा आहे की आपल्या मेंदूत जे जुने अनुभव साठविलेले असतात, त्यांचे आपण झोपलेलो असताना विघटन होते आणि ते तुकडे कोणत्याही प्रकारे जुळून येऊन त्यांचे नवनवे रूपबंध अस्तित्वात येतात आणि ह्या रूपबंधांना आपण स्वप्ने म्हणतो. मी असे म्हटले तर काय

बिघडेल? मग स्वच्छंदाने अनुभवाचे तुकडे पाडणारी आणि स्वच्छंदाने त्यांचे रूपबंध जुळविणारी विशिष्ट शक्ती मानण्याचे कारण पडणार नाही.

एखादा मुलगा स्वच्छंदाने उड्या मारीत असेल, ह्याचा अर्थ असा की उड्या मारण्याच्या शक्तीचा तो स्वच्छंदाने वापर करीत आहे, पण उड्या मारण्याची शक्ती ही विशिष्ट प्रकारची कृती करण्याची शक्ती आहे. तिचा आपण स्वच्छंदाने वापर करू शकतो किंवा विशिष्ट प्रयोजनासाठी वापर करू शकतो. उदा., फुले तोडण्यासाठी मुलगा कधी कधी उड्या मारीत असेल. तार्किक विचार करण्याची शक्ती मी विशिष्ट प्रयोजनासाठी वापरीत असेन. उदा., गणिती सिद्धांत प्रस्थापित करण्यासाठी. किंवा तिचा मी स्वच्छंदाने वापर करीत असेन. म्हणजे कोणतीही विधाने घेऊन त्यांच्यापासून कोणते निष्कर्ष निष्पन्न होतात हे मी पहात बसेन; पण तार्किक निष्कर्ष मी स्वच्छंदाने काढू शकणार नाही. मी असे करीत असेन तर त्याचा अर्थ मी तार्किक निष्कर्ष काढीत नाही असा होईल. विशिष्ट शक्तीचा स्वच्छंदाने केलेला वापर आणि विशिष्ट प्रयोजनासाठी तिचा केलेला वापर हा एकाच शक्तीचा वापर असतो आणि म्हणून दोन्ही प्रसंगी त्या वापरातून एकाच प्रकारची कृती निष्पन्न होत असते. फक्त एकदा ती विशिष्ट प्रयोजनाचे साधन असते, दुसऱ्या प्रसंगी नसते. विशिष्ट शक्तीचा स्वच्छंदाने वापर करणे ही एक गोष्ट आणि स्वच्छंदाने व्यवहार करणारी शक्ती ही वेगळी गोष्ट. स्वच्छंदाने व्यवहार करणारी शक्ती असू शकत नाही. कारण मग एक विशिष्ट शक्ती म्हणून तिला ओळखता येणार नाही. पाध्ये मानुषीकरणाची भाषा अनेकदा वापरीत असल्यामुळे कदाचित हा मुद्दा अस्पष्ट राहिला असेल. उदा., ते म्हणतात. " ...अनुभवोत्सुक प्रतिभा स्मृतिभांडारात जमा झालेल्या प्रतिमासंकल्पना व भावनाच्छटा यांच्यात विहरते, त्यांपैकी हव्या त्या निवडते, त्यांपैकी काहींचे जरूर तर तुकडे पाडते आणि त्यांचे नवनवे रूपबंध बांधून स्वप्नाच्या रूपाने ते सादर करते." (पृ. ९१). माणसाच्या हातून अशा प्रकारचे वर्तन घडते हे समजण्यासारखे आहे; पण मनःशक्तीचा व्यापार असा स्वैरपणे होऊ शकत नाही.

प्रतिभा अशी एक मनःशक्ती आहे असे मानले, बद्ध स्वरूपात जेव्हा ती कार्य करते तेव्हा जीवनतृष्णेतून उद्भवलेल्या विशिष्ट हेतूच्या परिपूर्तीसाठी ती कार्य करीत असते, पण हे कार्य करण्यासाठी तिचा मुक्तपणे, स्वच्छंदाने वापर करता येतो हे ध्यानात घेतले आणि मग हे कार्य कोणते असा प्रश्न केला तर, त्याचे उत्तर एवढेच राहील : प्रतिभा साठविलेल्या अनुभवाचे तुकडे पाडते, विभाजन करते आणि ह्या घटकांचे संघटन करते. आता हे वर्णन इतके संदिग्ध आणि अमूर्त (ॲब्स्ट्रॅक्ट) आहे की प्रतिभा अशी एक विशिष्ट शक्ती आहे आणि ती अनुभवाच्या वेगवेगळ्या क्षेत्रांत कार्य करीत असते असे मानण्यात काही स्वारस्य आहे का, असा प्रश्न पडू शकेल. एक गोष्ट ध्यानात हवी : अनुभवाचे त्याच्या घटकांत विश्लेषण करणे आणि ह्या घटकांची पुनर्रचना, संश्लेषण करणे ह्या पद्धतीने जेव्हा आपण बोलत असतो तेव्हा अनुभवाच्या

विषयाचे विश्लेषण आणि त्यातून लाभलेल्या घटकांचे संश्लेषण आपल्याला अभिप्रेत असते. अनुभवाविषयीचे असे अनेक प्रकार पाध्ये यांनी कल्पिले आहेत. (ते त्यांनी स्वच्छंदीपणे कल्पिले आहेत असे मला सुचवायचे नाही.) प्रतिमा, संकल्पना, भावना, इच्छा इ. हे अनुभवाचे भिन्न प्रकारचे विषय होत. आता संकल्पना हा अनुभव-विषयाचा प्रकार घेऊ. ह्या प्रकारच्या संदर्भात प्रतिमा काय करते? पाध्ये म्हणतात, "तत्त्वज्ञ वा वैज्ञानिक संकल्पनांची (साधना) करतो. विज्ञान, तत्त्वज्ञान, चिंतनशील विचार, या क्षेत्रांत संकल्पना हे साध्य असते आणि अनुभवाची इतर अंगे साधने असतात. मानवी जीवनाचे – मानवाचे निसर्गाशी, इतरांशी व स्वतःशी असलेल्या संबंधाचे – संकल्पनात्मक सत्य शोधणे हे तत्त्वज्ञानाचे उद्दिष्ट असते. ते शोधण्यासाठी संकल्पनांचे, त्यांच्या तुकड्यांचे, रूपबंध बांधण्याचे कार्य मुक्त प्रतिभा करते. हे संकल्पनांचे रूपबंध असल्यामुळे संकल्पनांच्या तार्किक प्रकृतीला धरून हे कार्य तिला करावे लागते....विधाने संकल्पनात्मक असतात, आणि प्रतिभा संकल्पनांची साधना करताना तर्कशास्त्राचे नियम आपोआपच पाळते." (पृ. ९७). ह्यावरून एक गोष्ट स्पष्ट होते, ती ही की ह्या क्षेत्रात मुक्त प्रतिभा स्वच्छंदाने विहार करीत असते ह्या अर्थाने ती मुक्त नसते. ती तर्कशास्त्राचे नियम पाळीत असते. तर्कशास्त्राचे नियम पाळावे लागणे हे तिच्यावर पडणारे बंधन आहे. असे होऊ नये म्हणून कदाचित पाध्ये "प्रतिभा तर्कशास्त्राचे नियम आपोआप पाळते" असे म्हणतात. पण पडणारी वस्तू गुरुत्वाकर्षणाचा नियम पाळते असे आपण म्हणतो ते लाक्षणिक अर्थाने म्हणतो. जो नियमाचा भंग करू शकतो तोच नियम पाळू शकतो. पडणारी वस्तू गुरुत्वाकर्षणाचा नियम मोडू शकत नाही म्हणून ती तो नियम पाळते असेही म्हणता येत नाही. ती नेहमी गुरुत्वाकर्षणाच्या नियमाला अनुसरून पडते असे म्हणावे लागते. विज्ञान आणि तत्त्वज्ञान यांच्या क्षेत्रात व्यवहार करताना मुक्त प्रतिभाशक्ती नेहमी तर्क-शास्त्राच्या नियमांना अनुसरून कार्य करीत असेल तर ती कोणत्या अर्थाने मुक्त आहे? कदाचित ती आपण होऊन, स्वेच्छेने हे नियम पाळीत असेल. पण ह्या म्हणण्यात फारच मानुषीकरण आहे. त्याचा अर्थ असा लावावा लागेल की, विज्ञान आणि तत्त्वज्ञान या क्षेत्रांत विचार करताना माणसे आपण होऊन तर्कशास्त्राचे नियम पाळण्याचा प्रयत्न करतात. 'एखादा माणूस नियम आपोआप पाळतो' ह्या म्हण-ण्याचा अर्थ 'त्याच्याकडून नियम आपोआप पाळला जातो', म्हणजे नियम पाळण्याचा प्रयत्न न करताही नियम पाळला जातो, असा करावा लागेल. उदा., 'मी श्रावण महिन्यात अशा गावी होतो की तिथे मांसाहारी जेवण मिळतच नव्हते आणि म्हणून श्रावण महिन्यात मांसाहार न करण्याचा नियम आपोआप पाळला गेला.' आता मुक्त प्रतिभा जर विज्ञान आणि तत्त्वज्ञान ह्या क्षेत्रांत नियमाधीन असते, तर ती कोणत्या अर्थाने मुक्त असते? स्वप्नाच्या क्षेत्रात ती ज्या अर्थाने मुक्त असते, त्या अर्थाने विज्ञान–तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रात ती मुक्त नसते.

निबंध ३००१ २४०११ १४।१०।८३

ह्याचे उत्तर असे दिसते आहे की ती या क्षेत्रात स्वरसरंजनात्मक वृत्तीने कार्य करीत असते. संकल्पनात्मक सत्य शोधणे हे प्रतिभेचे ह्या क्षेत्रातील साध्य असते आणि हे साध्य ती केवळ त्या साध्यासाठी म्हणून साधण्याचा प्रयत्न करीत असते, दुसऱ्या कोणत्याही साध्याचे साधन म्हणून ती सत्याचे ज्ञान प्राप्त करून घेण्याचा प्रयत्न करीत नसते. आता ह्या म्हणण्यात मला जी अडचण दिसते ती अशी की साध्ये ही माणसांची असतात, मनःशक्तीची नसतात. शक्ती हा विशिष्ट प्रकारचे कार्य विशिष्ट पद्धतीने घडवून आणणारी शक्ती असते. शक्ती हे जे विशिष्ट कार्य पार पाडते आणि जे घडवून आणते, ते विशिष्ट प्रसंगी कोणत्या उद्दिष्टाने घडवून आणले असेल हे त्या शक्तीचा वापर करणाऱ्या व्यक्तीवर अवलंबून असते. मुक्त प्रतिभा अशी एक शक्ती आहे, ती संकल्पनांच्या क्षेत्रात कार्य करते, संकल्पनांचे विभाजन करून प्राप्त झालेल्या घटकांपासून तर्कशास्त्राच्या नियमांना अनुसरून ती नवीन मिश्र संकल्पना घडविते हे मान्य करू या. आता काही माणसांना अशा नवनवीन संकल्पना सिद्ध करून त्यांचे अवधारण करण्यात आनंद असेल. म्हणजे काही माणसांची संकल्पनां-विषयीची स्वरसरंजनात्मक वृत्ती असेल. पण इतर माणसांची नसेल. ही माणसे नवीन मिश्र संकल्पना जीवनोपयोगी ठरतील ह्या आशेने, मुक्त प्रतिभेचा वापर करून त्या घडवून आणण्याचा प्रयत्न करतील.

आणखी एक मुद्दा असा की विज्ञान-तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रात 'संकल्पना हे साध्य असते', 'तत्त्वज्ञ वा वैज्ञानिक संकल्पनांची साधना करतो', इ. जी विधाने पाध्ये यांनी केली आहेत, ती अपुरी आहेत. त्यामानाने '(संकल्पनात्मक सत्य) शोधण्यासाठी संकल्पनांचे, त्यांच्या तुकड्यांचे रूपबंध बांधण्याचे कार्य मुक्त प्रतिभा करते.' हे त्यांचे विधान अधिक पर्याप्त आहे. विज्ञानात अनेक प्रकारची कार्ये घडत असतात. पण स्थूलमानाने असे म्हणू या की निसर्गातील घटना ज्या नियमांना अनुसरून घडतात ते शोधून काढणे, त्यांची तार्किक व्यवस्था लावणे, वस्तूंचे वेगवेगळ्या प्रकारांत वर्गीकरण करणे, त्यांच्या घडणीची तत्त्वे शोधून काढणे, ही तत्त्वे आ ण निसर्गनियम यांच्यांत संबंध प्रस्थापित करणे, ही कार्ये विज्ञानात घडतात. आता हे सर्व करीत असताना वैज्ञानिक नवीन संकल्पना निर्माण करतात, संकल्पनांचे नवीन व्यूह रचतात ही गोष्ट अगदी खरी आहे. पण निरीक्षणाने ज्ञात होणाऱ्या वस्तुस्थितीशी ते जुळतात की नाही हे पहाणे, ही विज्ञानात मूलभूत महत्त्वाची गोष्ट आहे. वस्तुस्थितीशी जुळण्याचे बंधन वैज्ञानिक संकल्पनांवर असते आणि वस्तुस्थितीशी जुळणे हा त्यांचा विजय असतो. तत्त्वज्ञानाची बौद्धिक साध्ये आणि त्याच्यात होणारी बौद्धिक कार्ये अनेकविध असतात. त्यांचे परस्पराशी आणि वैज्ञानिक बौद्धिक साध्ये आणि कार्ये यांच्याशी 'कुलसाम्य' असते. हे सर्व बारकावे दूर सारून, विज्ञान-तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रात संकल्पना हे साध्य असते असे सरसकट विधान पाध्ये करतात याचे कारण मला असे दिसते की, संज्ञाप्रकारांच्या संदर्भात व्यापार करणारी एक मनःशक्ती त्यांनी

कल्पिली आहे आणि ती एक विशिष्ट शक्ती असल्यामुळे ती सर्व क्षेत्रांत एकाच प्रकारचे कार्य करते असे मानणे भाग आहे. आणि म्हणून ह्या कार्याचे विभाजन आणि त्यांच्या घटकांचे संश्लेषण करणे असे अतिशय स्थूल वर्णन करावे लागते आणि विज्ञान-तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रात हे विभाजन-संश्लेषण हे संकल्पनांचे असते असे मानावे लागते.

पण ह्यामुळे वैज्ञानिक-तत्त्वज्ञानात्मक व्यवहारांच्या स्वरूपाची फार ओढाताण करावी लागते. इच्छा आणि भावना यांच्या संदर्भात मुक्त आणि बद्ध प्रतिभेचे कार्य काय असते हे सांगताना कदाचित ही ओढाताण अधिक होते. पाध्ये म्हणतात, "इच्छेच्या क्षेत्रात नैतिकतेचा विलास आढळतो. आचरण हा इच्छाशक्तीचा शुद्ध विहार होय. संन्यास, सत्याग्रह, अन्नत्याग ह्या गोष्टी शुद्ध नैतिक प्रेरणांमुळे सिद्ध होतात. मुक्त प्रतिभा तेथे कार्यान्वित होते." (पृ. ९८). येथे पाध्ये विभाजन आणि संश्लेषण या शब्दांमध्ये बोलत नाहीत. मुक्त प्रतिभेचे या क्षेत्रातील कार्य शुद्ध नैतिक मूल्यांची निर्मिती हे दिसते. 'शुद्ध' ह्याचा ह्या संदर्भातील अर्थ 'जीवनतृष्णेला साहाय्यक ठरते म्हणून जे स्वीकारण्यात आलेले नसते असे मूल्य' असा दिसतो. उदा., दिलेले वचन पाळणे ह्याला नैतिक मूल्य आहे असे आपण म्हणतो. असे मानण्याचा आधार असा की दिलेले वचन पाळल्याने सामाजिक व्यवहार शक्य होतात आणि त्यामुळे प्रत्येक व्यक्तीचे जीवन अधिक सुखी आणि सुरक्षित होते. तेव्हा वचन-पालनाचा नियमही जीवनतृष्णेला साहाय्यक असा नियम आहे आणि तो नैतिक नियम म्हणून घालून देण्याचे कार्य करणारी प्रतिभाशक्ती ही बद्ध प्रतिभाशक्ती आहे. उलट, ख्रिस्ताचे प्रेम, बुद्धाची करुणा, नीट्शेचे बल, श्रमणांचे वैराग्य असे मूल्य आपण घेतले तर ते 'शुद्ध' असते. सामाजिक व्यवहारांचे नियमन करून त्या व्यवहारांत सहभागी होणाऱ्याच्या जीवनाला ते साहाय्यक नसते किंवा व्यक्तीच्या एन्हवीच्या इच्छा-आकांक्षाचे समाधान निमार्ण करण्यात येते आणि स्वीकारण्यात येते. आणि ते स्वीकारल्याने व्यक्तीच्या जीवनाचा कायापालट होतो.

आता माणसे अशी अंतिम, स्वयंभू, सार्वभौम नैतिक मूल्ये निर्माण करतात यात शंका नाही. प्रश्न असा आहे की, जी शक्ती स्वप्ने घडविते तीच शक्ती ही मूल्ये निर्माण करते असे मानायला काय आधार आहे? आधार एवढाच दिसतो की विश्लेषण-संश्लेषण करणारी अशी एक शक्ती पाध्ये यांनी मानली आहे आणि जेथे जेथे विश्लेषण-संश्लेषणाचे कार्य होते तेथे तेथे ह्या शक्तीचा आविष्कार त्यांना दिसतो. म्हणून विज्ञानात एखादी नवीन संकल्पना घडवून, तिचा वापर करून रचलेला अभ्युपगम मांडून, त्याच्यापासून निष्कर्ष काढून त्याची सत्यता निरीक्षणाच्या कसोटीवर पारखण्याचा व्यवहार, आणि नवीन नैतिक मूल्य निर्माण करून, त्याला अनुसरून स्वतःच्या जीवनाची पुनर्रचना करण्याचा व्यवहार हे त्यांच्या दृष्टीने एकाच शक्तीकडून घडत असतात. शुद्ध नैतिक मूल्यांच्या संदर्भात पाध्ये विश्लेषण-संश्लेषणाची

भाषा वापरीत नाहीत असे मी वर म्हटले आहे. पण ती भाषाही त्यांना वापरता आली असती. प्रेम हे अंतिम आणि सार्वभौम मूल्य म्हणून स्वीकारले तर त्याच्या अधिष्ठानावर त्याच्याशी सुसंगत ठरेल असा जीवनमार्ग आखावा लागतो, प्रचलित जीवनाची पुनर्रचना करावी लागते आणि प्रत्येक इच्छेला योग्य ते वळण, नवीन जीवनमार्गात योग्य ते स्थान द्यावे लागते किंवा तिला त्याच्यापासून वर्ज्य करावे लागते. ह्या सर्व परीक्षण-पुनर्रचनेच्या प्रक्रियेचे वर्णन विश्लेषण-संश्लेषणाच्या परिभाषेत करता येईल; पण ह्यामुळे स्वप्ने घडविणारी शक्ती, वैज्ञानिक व तत्त्वज्ञानातील सत्यान्वेषणात कार्यान्वित असलेली शक्ती आणि नैतिक मूल्ये निर्माण करून नवीन जीवनमार्ग सिद्ध करणारी शक्ती ही एकच शक्ती आहे हे सिद्ध व्हायला फारशी मदत होणार नाही.

नवीन सार्वभौम नैतिक मूल्य निर्माण करणे हा मुक्त प्रतिभेचा विलास आहे असे म्हणता येईल. कारण त्यच्यात रूढ मूल्यांपासून मुक्तता आहे. हे मूल्य त्याच्या स्वतःसाठीच स्वीकारण्यात येत असल्यामुळे जीवनतृष्णेपासूनही ते मुक्त असन. पण हे मूल्य स्वीकारण्यापासून त्याला पोषक आणि त्याच्याशी सुसंगत अशा जीवनमार्गाची रचना करण्याचे आणि निष्ठेने तसे जगण्याचे बंधन निष्पन्न होते. ही साधना आहे आणि साधनेत बंधन असते की नाही? संतांच्या जीवनात जी शांती आणि सहजता दिसते, जो उत्स्फूर्तपणा आढळून येतो, ते कठोर आत्मदमनाचे फळ असते. 'रात्रंदिन आम्हा युद्धाचा प्रसंग। अंतर्बाह्य जग आणि मन.' वैज्ञानिक सत्याचा शोध केवळ त्याच्यासाठी घेण्यात जीवनतृष्णेपासून मुक्तता असते. पण ह्या शोधासाठी तार्किक नियम पाळण्याचे बंधन येते. तेव्हा 'प्रतिभा', तिची 'मुक्तता' आणि 'बद्धता' या साऱ्यांचे परत एकदा परिक्षण होणे आवश्यक आहे असे मला वाटते. कारण खुद्द कलाक्षेत्राबद्दल पाध्ये म्हणतात, "(प्रतिभेच) स्वप्नातले...कार्य स्वैर असते. कलेत तिचे कार्य अधिक शिस्तशील असते. जो काही अनुभव कलावंताच्या मनात कलात्मक रूप धारण करीत असतो, त्या रूपाचे केंद्र त्याला नीट पकडावे लागते." (पृ. ९१). ही बद्धावस्था आहे की मुक्तावस्था?

जीवनाच्या कोणत्याही क्षेत्रातले सर्वसामान्य किंवा प्रगल्भ मानवी व्यवहार, जर माणसाच्या ठिकाणी काही शक्ती नसत्या तर अस्तित्वात आलेच नसते. उदा., संकल्पना घडविण्याची आणि तिचे उपाययोजन करण्याची शक्ती, सामान्य नियम मांडण्याची व त्यांचे विशिष्ट परिस्थितीला उद्देशून उपाययोजन करण्याची शक्ती, विशिष्टांमधील साम्य व भेद ग्रहण करण्याची शक्ती इत्यादी ही गोष्ट मान्य करणे वेगळे आणि अनुभवांच्या विविध क्षेत्रांत एकच विशिष्ट शक्ती कार्य करीत असते हे मानणे वेगळे.

प्रतिभा अशी एक सर्व प्रकारच्या मानवी मानसिक व्यवहारांत कार्यप्रवण असलेली शक्ती पाध्ये यांनी जी मानली आहे, तिचा आधार मेंदूच्या रचनेत त्यांना आढळला

आहे : "मानवाची प्रतिभा ही मेंदूच्या सर्व भागांना जोडणाऱ्या यंत्रणेची एक विलक्षण देणगी आहे" (पृ. १३१). आपल्या मेंदूचे तीन भाग आहेत किंवा आपले तीन परस्परसंबंधित असे मेंदू आहेत. नववाहक मेंदू—ह्याच्यात संवेदनांची केंद्रे आणि विचार करणे, स्मरणशक्ती, कल्पनाशक्ती, इ. यांची केंद्रे आहेत. सिब्रिक कोर्टेक्स —याच्यात भावनाची केंद्रे आहेत. सरपट मेंदू—ह्यांच्यात ऊर्जेची केंद्रे आहेत. पाध्ये या तीन मेंदूंशी अनुक्रमे तात्त्विक अनुभव, व्यावहारिक अनुभव आणि सौंदर्यानुभव यांची सांगड घालतात. ह्या तीन मेंदूंना जोडणारी जी दळणवळणाची व्यवस्था आहे—सेंटेंसेफालिक सिस्टम—तिच्यात ते प्रतिभेला स्थान देतात. प्रतिभेची गुणवैशिष्ट्ये मेंदूतील तिच्या ह्या स्थानापासून निष्पन्न होतात. उदा., ही दळणवळणाची व्यवस्था प्रत्येक मेंदूशी संबंधित असल्यामुळे प्रतिभा अनुभवाच्या प्रत्येक क्षेत्रात कार्य करते. ती मेंदूंना एकमेकांशी जोडीत असल्यामुळे अनुभवांच्या भिन्न क्षेत्रांना एकमेकांशी जोडण्याचे काम ती करते. उदा. प्रतिभेची ती संकल्पनेशी सांगड घालून बोधना सिद्ध करते, बोधनेचा ती भावनेशी संबंध जोडते, इ. [विज्ञानाच्या क्षेत्रातसुद्धा संकल्पना हे साध्य असले तरी अनुभवाची इतर अंगे साधने असतात असे पाध्ये यांनी म्हटले आहे. (पृ. ९७). ह्याचा अर्थ मला नीट समजला नाही, तरी अनुभवाच्या वेगवेगळ्या अंगांची एकमेकाशी सांगड घालण्याविषयीची त्याची उत्सुकता स्पष्ट होते.] मेंदूच्या रचनेपासून प्रतिभाशक्तीची सरळ निष्पत्ती पाध्ये यांनी केली असे माझे म्हणणे नाही. पण प्रतिभाशक्तीची जी संकल्पना त्यांनी मांडली आहे तिला मेंदूच्या रचनेमुळे भक्कम पाठिंबा मिळाला असणार असा माझा तर्क आहे.

आणखी एका मुद्याला स्पर्श करावा असे मला वाटते : "...कला, तत्त्वज्ञान व व्यवहार या साऱ्यांचा सायुज्य साक्षात्कार घडविणाऱ्या व्यक्तींचे जीवन रेखाटण्याचे भाग्य मानवी इतिहासाला लाभलेले नाही." असा खेद पाध्ये यांनी व्यक्त केला आहे. आता ह्या तक्रारीचा आशय जर एवढाच असेल की ह्या तिन्ही क्षेत्रांत अत्युत्कृष्ट आणि समान दर्जाची कामगिरी बजवणारी व्यक्ती इतिहासात झाली नाही, तर ती खरी आहे हे मान्य करावे लागेल. पण पाध्ये पुढे असे म्हणतात की हे "भाग्य लाभणे शक्य नाही. एकाच व्यक्तीत असा चमत्कार घडावा अशी मानवाची प्रकृतीच नाही. अशी प्रकृती निर्माण होण्यासाठी ज्या प्रकारचा मेंदू मानवाच्या डोक्यात नांदायला हवा, त्या प्रकारचा मेंदू निसर्गाने त्याला दिलेलाच नाही" (पृ. २). समजा, एखाद्या अतिशय बुद्धिमान माणसाने काही वर्षे तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रात, नंतर काही वर्षे कलेच्या क्षेत्रात आणि नंतर व्यवहाराच्या क्षेत्रात शक्य तितकी उत्कृष्ट कामगिरी आपण साधावी असे ठरविले, तर मेंदू त्याच्या आड येईल का? व्यवहारात असे कुणी करणे असंभवनीय असले तरी तत्त्वतः याच्यात काही अडचण आहे का? आणि ती मेंदूच्या फुटीर रचनेमुळे निर्माण होते का? होते असे पाध्यांना वाटते. "मानवात एकात्म, एकसंध मेंदू नाही, तीन परस्पर-संलग्न, पण प्रसंगी स्वतंत्रपणे, क्वचित परस्परांशी

फटकून वागणारे मेंदू आहेत, ही मानवी कर्तृत्वाला विशिष्ट वळण लावणारी व विशिष्ट मर्यादा घालणारी गोष्ट आहे असे मला वाटते...तीनही मेंदूंची एकदम प्रकर्षाने साधना करणे जवळजवळ अशक्य असते." (पृ. १२). पण जवळजवळ अशक्य असणे वेगळे आणि तत्त्वतः अशक्य असणे वेगळे.

पाध्ये यांची खरी तक्रार वेगळी आहे : "मानवाने...कलेचे अनेक आदर्श निर्माण केले, पण या कलाकृतीमुळे...विश्वाच्या सत्याची जाणीव (होते)...असे फारसे कुणी म्हणेल असे वाटत नाही." (पृ. १३). म्हणजे जी एकाकाळीच उत्कृष्ट कलाकृती आहे आणि विश्वाविषयीचे सत्य विशद करणारी (उदा., सापेक्षता-सिद्धांत किंवा पृथ्वीवर झालेल्या जीवोत्क्रांतीचा सिद्धात पुराव्याच्या आधारे 'सिद्ध करणारी') कृती आहे अशी निर्मिती त्यांना हवी आहे. अशी निर्मिती असणे मेंदूच्या फुटीर रचनेमुळे अशक्य झाले आहे की ते स्वरूपतःच, तर्कतःच अशक्य आहे? पुरावा आणि त्याचा सुसंगतपणे उलगडा करणारी उपपत्ती ही तार्किक संबंधांनी घडलेली अशी व्यवस्था असते. कलाकृतीच्या घडणीचे तत्त्व वेगळे असते. माणसाचा मेंदू जर एकसंध असता तर सत्य आणि सौंदर्य यांच्यांत सायुज्यता असती असे पाध्ये यांचे म्हणणे असेल का? पण मग आज आपण ज्याला सत्य म्हणून ओळखतो त्याच्याहून ते वेगळ्या स्वरूपाचे सत्य असते. पण सत्य जर वेगळ्या स्वरूपाचे असते, तर विश्वही वेगळ्या स्वरूपाचे असते. मानवी मेंदूच्या घडणीवर विश्वाचे स्वरूप अवलंबून असते असे मानणे कठीण आहे. आजच्या फुटीर मेंदूमुळे आपल्याला सत्य धड समजत नाही अशी पाध्ये यांची भूमिका असेल असे वाटत नाही. कारण मग मेंदू फुटीर आहे हे सत्यही स्वीकारण्यात अडचणी येतील. आणि आज जर सत्य धडपणे समजत असेल, तर विश्वाविषयीचे सत्य आज आपण ग्रहण करू शकतो, असा त्याचा अर्थ होईल. मग मेंदू एकसंध असता तरी सत्याच्या आशयात व आकारात बदल झाला नसता, आणि म्हणून सौंदर्याशी सायुज्यता असणारे सत्य नसते.

'प्रतिभे'संबंधी मे० पुं० रेगे

प्रभाकर पाध्ये

मुंबई मराठी साहित्य संघाने डिसेंबर १९८० मध्ये आयोजित केलेल्या सौंदर्यशास्त्रावरील परिसंवादात सुप्रसिद्ध विचारवंत आणि तत्त्वज्ञ प्रा. मे. पुं. रेगे यांनी माझ्या 'सौंदर्यानुभव' या पुस्तकाचा स्वतंत्र परामर्श घेतला याबद्दल मी प्रथम त्यांचे अंतःकरणपूर्वक आभार मानतो. आपल्या पुस्तकाचा साक्षेपी परामर्श घेतला जावा असे प्रत्येक लेखकाला वाटत असते, आणि मी त्याला अपवाद नाही. एखाद्या अधिकारी चिकित्सकाने असा परामर्श घेतला म्हणजे जे समाधान लाभते ते अनुभवायलाच हवे!

मला समाधान वाटण्याचे आणखी एक कारण आहे : हे पुस्तक समृद्ध आहे आणि त्यातील उपपत्ती अभिनव आहे, असा अभिप्राय तर रेग्यांनी व्यक्त केला आहेच, पण याहूनही संतोषकारक गोष्ट अशी की, या पुस्तकात मी जो प्रतिभेचा सिद्धांत मांडला आहे त्याची कसून तपासणी त्यांनी केली आहे. माझ्या समजुतीप्रमाणे हा असा सिद्धांत सौंदर्यशास्त्रात प्रथमच मांडला जात आहे, आणि त्याची सखोल चिकित्सा रेग्यांसारख्या तत्त्वज्ञाच्या भेदक व मूलगामी दृष्टीने झाली तर तिच्या प्रकाशात त्याची आवश्यक ती फेरमांडणी आणि पुनर्विचार करण्यास चांगली मदत होईल. मला ते जमले नाही तरी त्या सिद्धांतात रस घेणाऱ्या इतरांना ते जमण्याचा संभव आहे. या कारणामुळे मी रेग्यांचा अतिशय ऋणी आहे.

आता योगायोग असा की, हा सिद्धांत मला सुचल्यानंतर व मी तो कागदावर मांडल्यानंतर तो मी प्रथम आणि लगेच रेग्यांनाच वाचून दाखविला होता. या

योगायोगाची हकीगत मी 'सौंदर्यानुभवा'च्या प्रास्ताविक निवेदनात दिलेली आहे. (मात्र त्यांना तो पटला, न पटला, वगैरे काहीच मी तेथे सुचविलेले नाही.) १९७५ सालची ही गोष्ट. पुस्तक १९७९ मध्ये प्रसिद्ध झाले. मध्यंतरीच्या काळात रेग्यांचा अभिप्राय मला समजला असता तर त्या सिद्धांताचा पुनर्विचार, पुस्तक प्रसिद्ध करण्यापूर्वीच, करता आला असता. पण तो योग नव्हता. रेगे हे एक अतिशय कार्य-व्यग्र गृहस्थ आहेत. एकाच वेळी अनेक प्रकारच्या बौद्धिक व इतर उद्योगांत ते गढलेले असतात. शिवाय त्यांचा स्वभाव असा आहे की, एखाद्याचे एखादे बौद्धिक प्रतिपादन त्यांना पटले नाही तरी ते लगेच खोडून काढण्याची घाई ते करीत नाहीत. उलट, ते शक्य तितक्या व्यवस्थित स्वरूपात मांडले जावे असा त्यांचा प्रयत्न असतो. ते भाग्य या सिद्धांतास लाभले नाही. अर्थात तो दोष त्यांचा नाही; मीच त्यांच्या खनपटीस बसलो नाही. पण आता, उशिरा का होईना, रेग्यांच्या चिकित्सेचा प्रकाश या सिद्धांतावर पडत आहे याचे नितांत समाधान मला आहे. दीर्घायुष्य ही तशी फारशी चांगली गोष्ट नाही, पण त्याचे काही अवचित फायदे लाभतात!

प्रतिभेच्या कार्याबद्दल मी जे प्रतिपादन केले आहे त्याबद्दल प्रा० रेगे यांचा अंतिम महत्त्वाचा प्रश्न असा की, "प्रतिभेचे जे मूलभूत कार्य पाध्ये यांनी मानले आहे ते करण्यासाठी विशिष्ट मनःशक्ती आवश्यक आहे काय?" रेगे हे मनःशक्तीवर मुळातच विश्वास न ठेवणारे असे वर्तनवादी नाहीत. "जीवनाच्या कोणत्याही क्षेत्रातले सर्वसामान्य किंवा प्रगल्भ मानवी व्यवहार, जर माणसाच्या ठिकाणी काही शक्ती नसत्या तर अस्तित्वात आलेच नसते" असे ते स्वच्छ म्हणतात. येथे मनःशक्तीचा स्पष्ट उल्लेख नाही; पण त्यांची उदाहरणे मनःशक्तीचीच आहेत: "संकल्पना घडवण्याची आणि त्यांचे उपयोजन करण्याची शक्ती, सामान्य नियम मांडण्याची आणि त्यांचे विशिष्ट परिस्थितीला उद्देशून उपयोजन करण्याची शक्ती, विशिष्टांमधील साम्य आणि भेद ग्रहण करण्याची शक्ती, इ." पण त्यांचा अभिप्राय असा की, "ही गोष्ट मान्य करणे वेगळे आणि अनुभवाच्या विविध क्षेत्रांत एकच विशिष्ट शक्ती कार्य करीत असते हे मानणे वेगळे." अशी सर्वसामान्य भूमिका मांडून रेगे 'प्रतिभा' या मनःशक्तीचे मी कल्पिलेले कार्य तपासतात.

माझी प्रतिभेची कल्पना थोडक्यात अशी आहे: आपल्या जाणिवेवर कोणत्याही वस्तूचा पहिला संघात होतो तो प्रतिमात्मक असतो. (सर्वच ज्ञानेंद्रिये प्रतिमा निर्माण करतात.) या प्रतिमेचा अर्थ किंवा आशय समजण्यासाठी तिची एखाद्या संकल्पनेशी युती व्हावी लागते. अशी युती होऊन त्या वस्तूचा अर्थ समजला म्हणजे तिच्याबद्दल काहीएक भावना निर्माण होते. त्या वस्तूचे आवश्यक ते उपयोजन करण्यासाठी या भावनानिर्मितीची गरज असते. भावनेची प्रवृत्ती कृतीकडे असते. ही कृती पार पडण्यासाठी दोन गोष्टी व्हाव्या लागतात: आपल्या शरीरातली अनुस्थित ऊर्जा

उत्थापित व्हावी लागते, आणि आपली इच्छाशक्ती जागृत व्हावी लागते. या दोन गोष्टी घडल्या म्हणजेच कृती पार पडते.

मला तर असे वाटते की, कृतीच्या पूर्तीसाठीच संज्ञेची अगर जाणिवेची निर्मिती झाली. निसर्गाचा काही भाग आत्मसात करूनच प्राण्याला जगावे लागते आणि जीवनतृष्णेचा शाप घेऊनच प्राणी जन्माला आलेला असतो. यशस्वी रीत्या जगायचे असेल तर निसर्गाचा जो अंश आत्मसात करायचा तो तसा आत्मसात करण्यास योग्य आहे की नाही हे कळायला हवे. उत्क्रांतीच्या ओघात ही शक्ती मानवाच्या ठिकाणी सर्वाधिक विकसित झाली. संज्ञेचे सर्वांत विकसित स्वरूप मानवाच्या ठिकाणी निर्माण झाले.

संज्ञेचे एक वैशिष्ट्य येथेच नमूद करून ठेवलेले बरे : मानवाला एखाद्या गोष्टीची जाणीव होते एवढेच नव्हे, तर आपल्याला अशी जाणीव होत आहे याचीही जाणीव त्याला लगेच होत असते. ही जाणिवेची जागीव. जाणिवेच्या या वैशिष्ट्याचे काही प्रयोजन असेलच. आपल्याला स्वप्न पडते ही एक प्रकारची जाणीवच. तिच्याही मुळाशी अहम् असतोच. पण आपण स्वप्न पाहत असताना आपल्याला स्वप्न पडते आहे अशी जाणीव होत नाही. पण जागेपणीच्या जाणिवेची जाणीव होते. तिचे एक वैशिष्ट्य स्पष्ट आहे. वस्तूची जाणीव ज्ञानेंद्रिय आणि संकल्पनशक्ती यांच्या मध्यस्थीने आलेली असते, पण ही जाणिवेची जाणीव साक्षात असते. जाणिवेचे हे वैशिष्ट्य तिच्या ठिकाणी एक स्वायत्तता आणि सर्जनशीलता निर्माण करते, आणि प्रतिभेच्या कार्यालाही ती शक्ती पुरवते.

मन ही एक उन्निर्मिती आहे असे मी मानतो. म्हणजे ते मेंदूत जन्मलेले आणि रुजलेले असले तरी ते मेंदूच्या पलीकडे झेप घेते. त्याला एक प्रकारची स्वायत्तता प्राप्त होते. मनाची चैतन्यशक्ती हे अखेरीस ऊर्जेचेच एक रूप. निसर्गाची एक लीला अशी की शरीराच्या रूपाने आलेली ही ऊर्जाही तितकी नसली तरी काहीशी स्वायत्त असते. आपले शरीर अर्थात सभोवतालच्या निसर्गाशी संबंध साधूनच जगते. म्हणजे ते निसर्गाकडून अन्न, पाणी, हवा वगैरे घेते आणि शरीरातले टाकाऊ अंश निसर्गाला बहाल करते; आणि तरी त्याच्या ठिकाणी एक प्रकारची स्वायत्तता आहे असे म्हणावेसे वाटते. उदाहरणार्थ, शरीरातील रक्ताचे प्रमाण कमी झाले तर यकृतातली साखर मोकळी होते आणि रक्तात मिसळते. आपल्या शरीरात अशा 'आत्मसुधारणे'च्या अनेक प्रक्रिया आहेत आणि त्यांना डॉ० डब्ल्यू० बी० कॅनन यांनी 'शरीराचे शहाणपण' असे संबोधिले आहे. (या नावाचे एक पुस्तकच लिहून त्यांनी शरीराच्या या विशेषाकडे पन्नास वर्षांपूर्वी लक्ष वेधले.) ही शरीराची एक स्वायत्तताच. मन ही एक उन्निर्मिती, शरीराच्या पलीकडे झेप घेणारी. अर्थात संज्ञा अगर जाणीव किती तरी अधिक स्वायत्त असणार. (स्वायत्त; सार्वभौम नव्हे.) ही स्वायत्तता प्रतिभेच्या विलासात व्यक्त होत असेल.

आता जाणिवेचा प्रतिमेपासून कृतीपर्यंतचा प्रवास प्रतिमा, संकल्पना, भावना, इच्छा या टप्प्यांनी होतो; त्या टप्प्यांनी निर्माण झालेल्या साखळीचे दुवे जोडणारी (आणि जरूर तर तोडणारी) जी मनःशक्ती ती प्रतिभा असे मी म्हणतो. जीवनतृष्णेने ग्रासलेल्या जाणिवेच्या अपरिहार्य प्रवासात हे दुवे जोडण्याचे कार्य जी मनःशक्ती करते ते प्रतिभेचे बद्ध स्वरूप होय. मुक्त प्रतिभा जीवनतृष्णेपासून मुक्त असते आणि म्हणून ती या साखळीचे दुवे अलग करून एकेका दुव्याचे स्वतंत्र स्वायत्त विश्व निर्माण करू शकते. हे विश्व निर्माण करण्यासाठी समग्र अनुभवाचे आवश्यक ते उपयोजन करण्याची क्षमता तिजपाशी असते. मुक्त प्रतिभेचे एक 'विमुक्त' दर्शन स्वप्नांच्या रूपाने दिसते. स्वप्नात आपल्या मनात साठविलेल्या नव्याजुन्या अनुभवांचे स्वैर तुकडे पाडून आणि त्यांची स्वच्छंद जुळणी करून एक चित्र आपल्या मिटलेल्या डोळ्यांपुढे उभे करणे हे तिचे कार्य दिसते. प्रतिमेचे विलक्षण नमुने ती स्वप्नांच्या रूपाने सादर करते. हे स्वप्न, उदाहरणार्थ, पाहा : मी कोकणात माझ्या आजोळी जातो. बैलगाडीही जाऊ न शकणाऱ्या खोऱ्यातल्या आजोळचा रस्ता कसा, तर चकचकीत मोटारींनी गच्च भरलेला. मी आजोळी जातो, पण मामांकडे उतरत नाही. मामांनी आपल्या मुलीचे लग्न तिच्या इच्छेविरुद्ध लावून दिले असल्यामुळे मी रागावलेला असतो. मी शेजारच्या एका घरी उतरतो. मामी मला तेथे भेटायला येतात. माझी विधवा, लाल आलवणवाली आजी, मी तिला भेटायला न गेल्यामुळे, रागावलेली असते. दुपारी बातमी येते की, गावात एक पुस्तकांचे प्रदर्शन भरत आहे. अर्थात ते पाहायला मी जातो. एक लाल आलवणवाली बाई त्या प्रदर्शनाची व्यवस्था पाहत असते. माझी आजीच. मी गेल्यावर ती मला म्हणते, "मला भेटल्याशिवाय जाणार होतास काय? म्हटले पाहतेच कसा जातोस तो! हे पुस्तकाचे प्रदर्शनच भरवले. ते पाहायला तू येणारच!" (त्या मोटारींसारखे आणखी एकदोन चमत्कार त्या स्वप्नात होते : त्या गावात प्रातर्विधीची एक अद्ययावत सामुदायिक व्यवस्था होती, आणि पुस्तकांचे प्रदर्शन प्रथमदर्शनी दुरून हिरव्यालाल भाजीपाल्याचे वाटले होते!) काही स्वप्ने असे मुक्त प्रतिभेचे विलास नसतात. काही स्वप्नांना बद्ध प्रतिभा ग्रासीत असते. (ही फ्रॉयडिअन व तत्सम स्वप्ने.) मुक्त प्रतिभेचे स्वप्ननिर्मितीचे हे कार्य नेणिवेच्या पातळीवर चालते. जाणिवेच्या पातळीवर मुक्त प्रतिभा कला, तत्त्वज्ञान, विज्ञान, वैश्विक वृत्ती, विशुद्ध स्नेह, साक्षात्कारी नाती, सार्वभौम नीती, इत्यादी रूपांनी दिसते. बद्ध प्रतिभा येथेही तिला ग्रासते, आणि प्रतिमा, संकल्पना, भावना, इच्छा या क्षेत्रांत वर सांगितलेल्या रूपांच्या जागी अनुक्रमे कारागिरी, जीवनतत्त्वज्ञान, तंत्रज्ञान, आत्मनिष्ठ वृत्ती, विकारी प्रेम, व्यावहारिक नाती, सामाजिक नीती, इत्यादी रूपांनी व्यक्त होते.

माझ्या प्रतिभेच्या संकल्पनेचा समाचार घेताना रेगे भावना आणि इच्छा यांतील

संबंधांचा प्रथम विचार करतात. ते म्हणतात, "जगण्याची इच्छा जर गृहीत धरली तर समोर साप आहे या बोधामुळे माझ्या मनात भीतीची भावना निर्माण होईल. भीतीची भावना निर्माण होणे हा समोर साप आहे या बोधाचा परिणाम आहे. हे संक्रमण कार्यकारणनियमाला अनुसरून स्वाभाविकपणे घडून येते. भीतीच्या भावनेत भीतिविषयापासून निसटण्याची इच्छा तिच्या स्वभावाचा भाग म्हणून अंतर्भूत असते. या इच्छेवर माणूस मात करू शकेल. अनेकदा करतोही. पण निसटून जाण्याची, स्वतःचा बचाव करण्याची इच्छा नाही असे म्हणणे अशक्य आहे. ही इच्छा म्हणजे भीतीच्या भावनेचा परिणाम नसतो. साप दिसला म्हणून भीती वाटली ह्याच्यात कार्यकारणसंबंध आहे, पण भीती वाटली म्हणून पळून जाण्याची इच्छा झाली याच्यात कार्यकारणसंबंध नाही, तर कोणती भावना वाटली याचे स्पष्टीकरण आहे. भीतीची भावना आणि भीतिविषयापासून निसटण्याची इच्छा ह्या दोन भिन्न गोष्टी, ज्यांच्यात कार्यकारणसंबंध राहील अशा दोन भिन्न गोष्टी नव्हेत. एखाद्या प्रसंगी वाटलेल्या भावनेशी निसटण्याची इच्छा निगडित नसेल, तर ती भावना भीती ठरणार नाही."

रेग्यांच्या या प्रतिपादनात 'जगण्याची इच्छा गृहीत धरली तर' ही जी शब्दयोजना आहे आणि तिने व्यक्त होणारे जे गृहीत आहे ते महत्त्वाचे आहे. सापाच्या उदाहरणात जी प्रतिभा कार्यान्वित असते ती जीवनेच्छेने किंवा जीवनतृष्णेने ग्रासलेली असते असे मी म्हणतोच आहे, तेव्हा बोध→भावना→इच्छा हा प्रवास कार्यकारणात्मक वाटावा हे साहजिक आहे. पण रेगे तर इच्छेचे विसर्जन भावनेत करून टाकताहेत. आता रेगे म्हणताहेत की, "ह्या (भीतीविषयापासून पळण्याच्या) इच्छेवर माणूस मात करू शकेल. अनेकदा करतोही." (यात भावना आणि इच्छा यांत भेद केलेला दिसतो, पण) भावनेचा आवेग आवरून त्या भावनेचा तटस्थ वृत्तीने विचार करणे हा मानवाचा, पशूंच्या पासून वेगळा असा, विशेष ब्रोनोव्स्की-सारख्या शास्त्रज्ञांनी आवर्जून उल्लेखिलेला आहे. हे तो कसे करतो? इच्छाशक्तीच्या बळावरच ना? तेव्हा रेगे करताहेत त्याप्रमाणे इच्छाशक्ती भावनेत विसर्जित करून टाकता येईल असे वाटत नाही.

आणखी काही गोष्टींचा विचार करायला हवा. सर्पाचा बोध ही एक सार्वत्रिक गोष्ट आहे, कारण या बोधात जी संकल्पना कार्यान्वित असते ती सार्वत्रिक असते. पण भावना वैयक्तिक असते. कोणालाही सापाची भीती कितपत वाटेल हे ज्याच्या त्याच्या वैयक्तिक अनुभवावर आणि मनःप्रकृतीवर व पिंडावर अवलंबून असेल. [असे कित्येकदा बोधाबद्दलही म्हणता येईल. विशिष्ट परिस्थितीत सापाला दोरी किंवा काठी समजण्याचा प्रमाद एखाद्याच्या हातून होऊ शकेल, पण साप असा संकल्पनात्मक बोध होईपर्यंत भीती वाटणारच नाही. (म्हणजे सापाला दोरी, काठी समजण्यात बोधप्रमाद झाला.)] पण याहूनही महत्त्वाची गोष्ट अशी अशी की,

सर्पाचा बोध झाल्यावर जी भावना निर्माण होणार ती भीतीचीच असेल असे नाही; क्रोधाचीही असू शकेल. म्हणजे सापापासून पळून जाण्याऐवजी त्याला मारावा असे वाटेल. अर्थात पळणे बरे की सापाला मारणे बरे हे पुष्कळदा परिस्थितीवर अवलंबून असेल. सापाला मारण्यासारखी सभोवारची जागा वगैरे आहे की नाही, सापाला मारायला लागणारा अनुभव आणि सामर्थ्य आपल्यापाशी आहे की नाही, त्याला मारण्याचे आवश्यक ते साधन उपलब्ध आहे की नाही, वगैरे गोष्टींचा विचार करावा लागेल. आणि त्याचबरोबर पळून जाण्यासारखी परिस्थिती आहे की नाही याचाही विचार करावा लागेल. म्हणजे येथे निर्णयशक्तीला आवाहन करावे लागेल. निर्णय करण्याच्या क्रियेत, निर्णयशक्तीच्या व्यापारात, इच्छाशक्ती कार्यान्वित असते की नाही? निर्णय करायचा तो कृतीबद्दल. परिस्थिती न्याहाळायची ती कृतीच्या दृष्टीने. आणि इच्छेशिवाय कृती संभवत नाही. येथे ही इच्छा भावनेत समाविष्ट करून चालणार नाही, कारण येथे निर्णय घेताना निर्णयशक्ती भावनावश बनून चालणार नाही. एखाद्याला कदाचित अशा प्रसंगी प्राणीहत्या करावी की नाही असा नैतिक प्रश्न पडेल, आणि नैतिकतेचा संबंध इच्छाशक्तीशी जडतो, कारण तिच्यात कृती अभिप्रेत असते, आणि इच्छाशक्ती कार्यान्वित झाल्याखेरीज कृती घडणारच नाही. इच्छेला भावनेत विसर्जित केले अगर समाविष्ट केले तर नैतिकतेचा संबंध भावनेशी जोडावा लागेल, आणि हे विपरीत वाटते. जी नीती भावनेच्या पावलावर पाऊल टाकून चालते ती आपली नैतिकता गमावूनच बसते. केवळ मेंदूच्या रचनेच्या दृष्टीनेच नव्हे, तर आनुभविक दृष्टीनेसुद्धा भावनेचा प्राथमिक संबंध मूलभूत प्रेरणेशी (impulse) जडतो. एखाद्या वस्तूचा, व्यवस्थेचा, परिस्थितीचा बोध झाल्याखेरीज भावना निर्माण होत नाही, आणि भावना प्रेरणेने प्रभावित होत असते. आता इच्छेचे विसर्जन भावनेत केले तर नैतिकतेलाही प्रेरणेशी जोडावे लागेल, आणि हे विचित्र वाटते. मग नैतिकता ही नैतिकताच उरणार नाही. अनेकदा नैतिक निर्णयांना भावनेचे बळ प्राप्त झाल्यासारखे वाटते; पण ते भावनेच बळ नसते, तर आत्मप्रत्ययाचे बळ असते. आणखी असे की, नैतिक निर्णयाचा कर्तव्याशी दाट संबंध असतो, आणि कर्तव्य व भावना एक तर नव्हेतच, पण समांतरही नव्हेत. अनेकदा कर्तव्य आणि भावना यांचा विसंवाद असतो, आणि मग कर्तव्य पार पाडण्यासाठी इच्छेला साद घालावी लागते. तेव्हा इच्छेचे विसर्जन भावनेत करून चालणार नाही.

इच्छेचा विचार करीत असताना इच्छास्वातंत्र्याचाही विचार करावा लागतो. इच्छास्वातंत्र्य हे मानवाचे एक वैशिष्ट्यच होय. म्हणजे अनेक कृतिपर्यायांपैकी एखादा पर्याय निवडण्याचे सामर्थ्य मानवाला लाभलेले आहे. भावनेला अवरोध करण्याच्या मानवाच्या सामर्थ्यासारखेच हे एक सामर्थ्य म्हणावे लागेल. हे जे इच्छा-स्वातंत्र्य आहे ते, इच्छा ही जर भावनेचा भाग असती तर शक्य झाले असते काय?

रेग्यांनी इच्छेला भावनेचा भाग मानताना जीवनतृष्णेचे प्रमेय गृहीत धरले आहे (आणि बद्ध प्रतिभा जीवनतृष्णेने ग्रासलेली असते असे मी म्हणतोच आहे), पण केवळ जीवनतृष्णेच्या दृष्टीने मनःशक्तींचा विचार करण्यात प्रमाद आहे असे मला वाटते. मन ही एक उन्निर्मिती आहे असे मी म्हणतो. म्हणजे मन हे जरी अखेरीस मेंदूत रुजलेले असले (मेंदू नष्ट झाला की तेही नष्ट होत असले) तरी ते मेंदूच्या पलीकडे झेप घेते. मनाच्या व्यापाराचे काही विशेष मेंदूच्या विशेषांपेक्षा गुणात्मक दृष्टीने निराळे आहेत. या विशेषांना मर्यादा असेल, पण त्यांना एक (परिमित का होईना) स्वायत्तता असते. तसेच जीवनेच्छेचे आहे. अखेरीस मानवाच्या व्यवहाराला जीवनतृष्णा ग्रासतेच. पण तिच्यापासून काही प्रमाणात स्वायत्तता तो मिळवू शकतो. हेच मानवाचे वैशिष्ट्य. तेव्हा इच्छा ही भावनेपेक्षा स्वतंत्र आहे की नाही याचा विचार करताना मानवाच्या या स्वायत्ततेचाही विचार करायला हवा. मानवाचे इच्छास्वातंत्र्य हे या स्वायत्ततेचे एक महत्त्वाचे द्योतक आहे. आणि जीवनतृष्णेशी संलग्न असलेल्या भावनेत इच्छेला विसर्जित करून टाकले तर मानवाच्या अनेक कृतींचा अर्थ लागणारच नाही. बद्ध प्रतिभेचा विचार करतानाही या गोष्टीचे अवधान बाळगायला हवे. प्रतिभासुद्धा आपल्या या बद्धावस्थेतून मुक्त होण्याचा काही प्रयत्न करते. हा मनाच्या स्वायत्ततेचा परिणाम.

या संदर्भात रेगे असेही म्हणतात की, "एखाद्या मानसिक शक्तीची कल्पना जेव्हा आपण करतो तेव्हा त्या शक्तीचा वापर होत असतानाची अवस्था आणि तिचा वापर होत नसतानाची अवस्था यांच्यात भेद करण्याचीही शक्यता असावी लागते... विशिष्ट प्रसंगी प्रतिभाशक्तीचा वापर झाला नाही तर कोणती परिस्थिती असेल हे सांगता येणे शक्य असले पाहिजे. मी मोकळा विषारी साप पाहिला, पण माझी प्रतिभाशक्ती कार्यान्वित नसल्यामुळे मला भीतीची (अगर कोणतीच) भावना वाटली नाही असे म्हणणे विपरीत ठरेल. माझ्या दिशेने वेगाने सरपटत येणारा विषारी साप पाहूनही मला भीती वाटलेली नाही असे घडून आलेले असणे शक्य आहे; पण माझी प्रतिभाशक्ती त्या वेळी सुप्त होती हे याचे कारण असणार नाही. तेव्हा ज्या स्वरूपाचे मूलभूत कार्य पाध्ये ह्यांनी प्रतिभेकडे सोपविले आहे, ते पार पाडण्याची आवश्यकता आहे असे दिसत नाही."

मला वाटते की, रेग्यांनी, मनःशक्तीचा वापर आणि तिच्या वापराचा अभाव असा जो पर्याय उभा केला आहे तो अपरिहार्य नाही. मनःशक्तीच्या मुळाशी ऊर्जा असते, आणि ऊर्जा वापरात नसते असे कधीच होत नाही. ती आपली रूपे बदलते, पण सतत कार्यान्वित असतेच. आपले मन सतत कार्यरत असतेच. आपण झोपतो तेव्हा आपले मनही पूर्णतः झोपी जाते असे समजण्याचे कारण नाही. झोपेतही आपली हालचाल चालू असते. अंगावर माशी बसली तर हात ती उडवितो. पेशिकाजाली (रेटिक्यूलर फॉर्मेशन) जायबंदी झाली, कामातून गेली, म्हणजे मनुष्य

पूर्णतः वेद्युद्ध बनतो तसे झोपेत होत नाही. पण रेगे समग्र मनाबद्दल बोलत नसून विशिष्ट मनःशक्तीबद्दल बोलत आहेत. प्रतिभाशक्ती कार्यान्वित नसते तेव्हा काय होते याबद्दल त्यांना कुतूहल दिसते. मुक्त प्रतिभा स्वप्नात कार्य करीत असते असे मी म्हणतो. पण माणसाला झोपेत स्वप्न पडत नसते तेव्हा प्रतिभाशक्ती काय करीत असते ? पुढल्या स्वप्नाची तयारी करीत असेल, म्हणजे नेणिवेत जाऊन बसलेल्या अनुभवांचा शोध घेत असेल. स्वप्न ही एका अर्थाने नेणिवेतलीच घडामोड. पण तीही एक प्रकारची जाणीवच. स्वप्ने आपल्याला आठवतात. तो जाणिवेचा प्रकार नसता तर ती आठवली नसती. अर्थात आपण ती विसरतोही. विसरली जाण्याकडेच त्यांची प्रवृत्ती असते. ती सारी आठवत राहिली तर माणसाचे मन जागेपणीची कर्तव्ये पार पाडण्यास असमर्थ ठरेल. पण जागेपणीचेही अनेक अनुभव आपण विसरतो. पण ते मरत नाहीत; नेणिवेच्या निरनिराळ्या पातळ्यांवर जाऊन बसतात. (विस्मरण ही मानवाची एक गरजच आहे.) नेणिवेत जाऊन बसलेल्या अनुभवांचा शोध घेणे, त्यांचे तुकडे पाडणे आणि त्यांचे स्वप्निल रूपबंध बांधणे हे प्रतिभेचे कार्य ध्यानात घेतले, तर प्रतिभा स्वप्नाच्या रूपाने कार्यान्वित नसण्याचा काल संभवतो आणि तेव्हा काय होते हे सांगण्याची गरज पडू नये.

प्रा० रेगे नंतर प्रतिमा आणि संकल्पना यांच्या संबंधाकडे वळून, म्हणतात, "पाध्ये यांनी प्रतिभेचे जे समग्र कार्य कल्पिलेले आहे त्याच्यात प्रतिमेचा बोध होणे हा एक घटक आहे. त्यांच्या म्हणण्याप्रमाणे, बोधनेचा होणारा पहिला संघात प्रतिमात्मक असतो. ती एक प्रतिमा असते. नंतर ती वस्तू काय आहे याची जाणीव होते. ही जाणीव प्रतिमात्मकही असते आणि आशयात्मकही असते. आशयात्मक म्हणजे संकल्पनात्मक...प्रतिमेचा आशय निश्चित करण्याचे कार्य प्रतिभा करते. त्या साठी ती स्मृतिभांडारात जमा झालेल्या तत्सम अनुभवांना कौल लावते. त्या वस्तूच्या प्रतिमात्मक आघाताने निर्माण झालेल्या विद्युत्संदेशांनी हे स्मृतिभांडार उद्दीपित होत असतेच...मेंदूत साठवलेली ही संकल्पनात्मक प्रतिमा किंवा प्रतिमात्मक संकल्पना वस्तूच्या होणाऱ्या बोधनेत कोणती भूमिका बजावते ह्याविषयी त्यांचे म्हणणे असे की, वस्तूची जी प्रतिमा आपल्या समोर असते तिची आणि आपल्या डोक्यात साठविलेली संकल्पनात्मक प्रतिमा यांची तुलना होते आणि ती वस्तू अमुक प्रकारची आहे असा बोध आपल्याला होतो...मेंदूतील ज्या प्रक्रियेवर आपले वस्तूचे बोधन आधारलेले आहे त्याचे यथार्थ वर्णन त्याच्यात होते हे मान्य करू या. पण वस्तूचे बोधन हा अनुभव, आणि त्याच्या प्रतिमा आणि संकल्पना यांच्याकडून घडल्या जाणाऱ्या भूमिका ह्यांच्या विषयीच्या ह्या विवेचनात जी विधाने करण्यात आलेली आहेत, त्यांच्या बाबतीत मला काही अडचणी भासतात :

(१) आता सर्प पाहताना पूर्वी पाहिलेल्या सर्पांनी जी प्रतिमा मेंदूत साठविलेली असते तिला जाग येते या म्हणण्याचा आशय जर त्या प्रतिमेची *जाणीव* मला होते

असा असेल तर असे प्रत्यक्षात घडत नाही असे म्हणावेसे वाटते. मी जेव्हा सर्प पाहतो (आणि सर्प म्हणून त्याला ओळखतो) तेव्हा त्या सर्पाहून भिन्न असलेल्या पण त्याच्यासारख्या असलेल्या एका प्रतिमेची मला नेहमी जाणीव होत असते, त्या दोघांची मी तुलना करतो आणि ह्या प्रतिमेशी असलेल्या साम्याच्या आधारावर समोरच्या वस्तूला सर्प म्हणून ओळखतो हे सगळे आपल्या मनात जे घडते त्याचे हे यथातथ्य वर्णन आहे असे दिसत नाही.

(२) आणि समजा, हे वर्णन यथार्थ आहे....ही प्रतिमा मी पूर्वी पाहिलेल्या सर्पांनी मागे ठेवलेली एक मिश्र प्रतिमा जागृत करते. म्हणजे मला आता दोन प्रतिमांची जाणीव आहे आणि चेतकपुंजांनी निर्माण केलेली प्रतिमा ही मिश्र प्रतिमेसारखी आहे ह्याचीही मला जाणीव आहे. पण समोरच्या प्रतिमेद्वारे मला सर्पाचे बोधन होत आहे...हे कळायला ह्या साम्याची जाणीव पुरेशी नाही. त्यासाठी मिश्र प्रतिमा ही सर्पाची प्रतिमा आहे हे मी ओळखले पाहिजे आणि हे मी कसे ओळखू शकतो? मिश्र प्रतिमा जेव्हा माझ्या मनात जागृत होते...तेव्हा ती सर्पाची प्रतिमा आहे हे जर मी सरळ ओळखू शकत असेन तर समोरची प्रतिमा सर्पाची आहे हे मी का ओळखू शकणार नाही?...सापाची संकल्पना आपल्यापाशी आहे ह्याचा अर्थ असा की एखादी वस्तू साप आहे की नाही हे आपल्याला ओळखता येते...हे जर आपल्याला करता येत नसेल तर सापाची संकल्पना आपल्यापाशी नाही असे होईल व मग विशिष्ट वेळी आपल्या मनात जागृत झालेली प्रतिमा सापाची आहे हे आपल्याला ओळखता येणार नाही. समजा, मी पूर्णपणे अनोळखी अशी एखादी वस्तू पाहिली आणि रात्री डोळे मिटल्यावर तिची एक सुस्पष्ट अशी प्रतिमा माझ्या मनात जागृत झाली. त्या वस्तूची संकल्पना जर मला नसेल तर ती प्रतिमा त्या वस्तूची आहे हे मी ओळखू शकेन, पण ह्यामुळे ती वस्तू कोणत्या प्रकारची आहे हे मी आहे हे मी ओळखू शकणार नाही."

प्रतिमा-संकल्पना संबंधात रेग्यांचे आणखी दोन आक्षेप आहेत, पण या पहिल्या दोन आक्षेपांचा एकदम विचार करतो, कारण ते अंतिमतः एकच दिसतात. रेग्यांचा एक आक्षेप बरोबर आहे. मी जेव्हा सर्प पाहतो तेव्हा मला समोरच्या आणि डोक्यातल्या अशा दोन प्रतिमांची एकदम समांतर जाणीव होते असे घडत नाही. माझ्या प्रतिपादनाने अशी समजूत होत असेल तर ती दुरुस्त करून घ्यायला हवी. मला असे म्हणायचे नाही. प्रथम आपण एक गोष्ट ध्यानात ठेवलेली बरी. मेंदूचा व्यवहार आपल्याला वाटतो त्याहूनही आश्चर्यकारक असतो. डॉ० वाइल्डर पेनफिल्ड हे आपल्या टेबलावर असलेल्या रोग्याच्या मेंदूत विद्युदग्र (electrode) खुपसून त्याची स्मृती जागृत करीत तेव्हा त्याला आपण पूर्वायुष्यातला एखादा तुकडा जगत असल्यासारखे वाटे ("मी नाताळमधील माझ्या घरात आईवडिलांशी गप्पा मारीत बसलो आहे, बीटोवनचे संगीत ऐकत आहे"; "मी बर्लिनमध्ये स्वयंपाकघरात काम

करते आहे, कार्ल रस्त्यावर खेळतो आहे, आणि त्याला काही अपघात वगैरे होईल या विचाराने मनात धास्तावले आहे"), आणि ते वाटत असतानाच आपण डॉक्टरांच्या दवाखान्यात टेबलावर पहुडलो आहोत असेही वाटे! आता सर्प पाहताना आपल्याला सर्पाच्या दोन प्रतिमांची एकदम सबोध, ससंज्ञ तुलनात्मक जाणीव होते असे म्हणता येणार नाही; पण एक प्रकारची अबोध, असंज्ञ जाणीव व्हायलाच हवी. ती प्रतिमात्मक हवी तशी संकल्पनात्मकही हवी. तशी जाणीव झाली नाही तर समोरची वस्तू सर्प आहे हे ओळखता येणारच नाही. समोरची सर्पाची प्रतिमा काही आपल्याला सांगत नाही की 'मी सर्प आहे'. खुद्द रेगेच एका उदाहरणाने सांगतात की, पूर्णपणे अनोळखी अशा वस्तूची प्रतिमा स्मरणाने डोळ्यांसमोर आली व तिची संकल्पना आपल्यापाशी नसेल, तर ती कोणत्या प्रकारची वस्तू आहे हे आपण ओळखू शकणार नाही. समोरचा वळवळणारा रंगीत आकार सर्पाचा आहे हे आपण ओळखतो, कारण सर्पाची संकल्पना आपल्यापाशी असते असे रेगे म्हणतात. आता प्रश्न असा की, ही संकल्पना आली कोठून आणि ती सर्पाची संकल्पना असते याचा अर्थ काय? हाच ना की, ती आनुभविक संकल्पना असते, प्रतिमात्मक संकल्पना असते (विशुद्ध अमूर्त संकल्पना नसते), आणि सर्पाचा जो काही अनुभव आपण पूर्वी मिळविलेला असतो त्यातून ती निर्माण झालेली असते?

रेगे म्हणतात, "वस्तुप्रकाराची जाणीव म्हणजे वस्तुप्रकाराची संकल्पना." प्रश्न असा की वस्तुप्रकाराची जाणीव होतेच कशी? आणि या प्रश्नाचे उत्तर देण्यासाठी मी म्हणतो आहे की, पूर्वानुभवांमुळे एक संकल्पनात्मक प्रतिमा किंवा प्रतिमात्मक संकल्पना तयार झालेली असते आणि तिला (अबोध, असंज्ञ) जाग येते. यावर रेग्यांना दोन अडचणी दिसतात: (अ) समोरची प्रतिमा डोक्यातल्या मिश्र प्रतिमेच्या तुलनेने 'रिकामी' असेल तर तिचे समृद्ध अशा मिश्र प्रतिमेशी पुरेसे साम्य आहे असे मानता येणार नाही, आणि ती सर्पाची प्रतिमा म्हणून ओळखता येणार नाही; आणि (आ) मिश्र प्रतिमा कितीही समृद्ध असली तरी ती सर्पाची प्रतिमा म्हणून ओळखावी लागेलच, आणि हे ओळखण्यासाठी आपल्यापाशी सर्पाची संकल्पना असावी लागेल. ('मिश्र समृद्ध प्रतिमा' हा रेग्यांचा शब्दप्रयोग आहे; मी 'संकल्पनात्मक प्रतिमा किंवा प्रतिमात्मक संकल्पना' असा शब्दप्रयोग करीत आहे.) आता आपल्या समोरील सर्पाच्या प्रतिमेचे आपल्या डोक्यातील (सर्पाच्या) संकल्पनात्मक प्रतिमेशी पुरेसे साम्य नाही असे रेगे का म्हणतात ते मला कळत नाही. समोरची प्रतिमा 'मी सर्प आहे' असे सांगत नाही आणि तरी आपण तो सर्प आहे असे ओळखतो. डोक्यातल्या (सर्पाच्या) संकल्पनात्मक प्रतिमेमुळे आपण तो ओळखू शकतो असे मी म्हणतो. अशी संकल्पनात्मक प्रतिमा डोक्यात असू शकत नाही असे रेग्यांना म्हणायचे आहे काय? नसेल तर का असू शकत नाही हे त्यांनी सांगायला हवे. पेनफिल्डच्या प्रयोगांवरून अशी संकल्पनात्मक प्रतिमा

डोक्यात असते आणि तिला जाग येऊ शकते असे मी म्हणतो. रेग्यांचा दुसरा आक्षेप असा की, समोरची प्रतिमा सर्पाची आहे हे ओळखण्यासाठी आपल्यापाशी सर्पाची संकल्पना असावीच लागेल. आता आपल्या डोक्यात संकल्पनात्मक प्रतिमा असते असे जे मी म्हणतो आहे त्यात हे अध्याहृत नाही का? आणि नसेल तर मग प्रश्न असा की, ही सर्पाची संकल्पना आपल्या डोक्यात आली कोठून?

रेग्यांचा तिसरा आक्षेप असा : "प्रतिमा हे एक विशिष्ट असते आणि संकल्पना सामान्य असते. संकल्पना अवगत असण्यात ती विशिष्टांना लावण्याची कृती आणि असे करण्याचे निकष अनुस्यूत असतात...यांच्यात दरी आहे आणि ती कोणत्या तरी मध्यस्थ पदार्थाच्या साहाय्याने बुजविता येईल असे मानण्यात अडचण आहे...अशी की, जेव्हा त्याचा संकल्पना म्हणून वापर होत असतो तेव्हा त्याचा प्रतिमात्मक अंश या वापराच्या दृष्टीने पूर्णपणे अप्रस्तुत असतो, आणि जेव्हा आपण प्रतिमा म्हणून तिच्याकडे पाहतो तेव्हा तिचे संकल्पनात्मक अंग अप्रस्तुत असते."

रेगे येथे मान्य करतात की प्रतिमा विशिष्ट असते आणि संकल्पना सामान्य असते. वर ते जे सुचवितात की, समोरच्या सर्पाची प्रतिमा (अर्थात तुलनेने) 'रिकामी' नसते आणि आपल्यापाशी सर्पाची संकल्पना (त्या सर्पाला बहुधा चिकटूनच) असते, याच्याशी हे नक्की कसे जुळवावे याविषयी माझ्या मनात संभ्रम निर्माण झाला आहे. पण तो आपण बाजूला ठेवू. ते जे पुढे सांगतात की, संकल्पना अवगत असण्यात ती विशिष्टांना लावण्याची कृती आणि निकष अनुस्यूत असतात, त्याचे काही स्पष्टीकरण मिळाले असते तर बरे झाले असते. ती कोणती कृती व ते कोणते निकष? संकल्पनेच्या वापरात प्रतिमा अप्रस्तुत असते आणि प्रतिमा म्हणून पाहण्यात संकल्पना अप्रस्तुत असते हेच ते स्पष्टीकरण समजायचे काय? पण ही अप्रस्तुतता का हे त्यांनी सांगितलेले नाही. कदाचित विश्लेषणात गुंतलेल्या विश्लेषकाच्या दृष्टीने ते अप्रस्तुत असेल. पण एक गोष्ट स्पष्ट आहे की, समोर सर्प उपटतो तेव्हा त्याच्याकडे निवळ प्रतिमात्मक दृष्टीने पाह्यचे की केवळ संकल्पनात्मक दृष्टीने पाह्यचे असा सवाल नसतो, तर समोरच्या प्रतिमेचा अर्थ ओळखून योग्य ती कृती करण्याचा सवाल असतो. रेगे म्हणतील, असा सवाल उद्भवतच नाही, कारण संकल्पना अवगत असते आणि समोरच्या वळवळत्या आकाराला ती लावण्याचे निकषही उपलब्ध असतात. पण ही संकल्पना प्रथम अवगत कशी झाली, ते निकष कसे उपलब्ध झाले, आणि त्यांचा या परिस्थितीशी वस्तुतः संबंध काय, हे प्रश्न मला मूलभूत महत्त्वाचे वाटतात.

प्रतिमा नुसती विशिष्ट नसते तर ती वैयक्तिकही असते. आणि संकल्पना सार्वत्रिक असते. प्रतिमा वैयक्तिक असणे, स्थल आणि काल या दोनही दृष्टींनी, अपरिहार्य असते. एकाच वेळी एकाच ठिकाणाहून दोन किंवा अधिक व्यक्तींना एखादी वस्तू पाहणे शक्यच नाही. अर्थात प्रत्येक व्यक्तीला ती थोडी थोडी वेगळी दिसणार.

आणि कालिक दृष्टीने प्रत्येक व्यक्तीचा प्रत्येक गोष्टीचा अनुभव वेगळा असतो, कारण प्रत्येक नवा अनुभव तो घेणाऱ्या व्यक्तीच्या पूर्वानुभवाने संस्कारित झालेला असतो. प्रत्येक व्यक्तीचे गतानुभव खास तिचे असल्यामुळे तिचा प्रत्येक नवा अनुभवही खास तिचा असतो. हे प्रतिमात्मक अनुभवाला लागू आहे आणि प्रतिमा-संकल्पनात्मक अनुभवाला तर अधिकच लागू आहे. अर्थात प्रत्येक अनुभवात काही सामान्य असतेच, कारण वस्तू एकच असते आणि निरनिराळ्या व्यक्ती काही एका समान मानवत्वाने प्रेरित झालेल्या असतात. आणि म्हणून जीवनासाठी आवश्यक असलेले व्यक्तिव्यक्तींचे सहकार्य शक्य होते. भाषा हे या सहकार्याचे एक साधन, पण ती मूलतः संकल्पनात्मक. म्हणून भाषिक देववेव करताना माणसे हातवारे करतात, मुद्राविर्भाव करतात. ही भाषिक देवघेवीच्या, अनुभवाच्या वैयक्तिक कळांनी निर्माण केलेल्या, अपुरेपणाची साक्षच असते. पण सर्वसामान्य जीवन जगायला एवढे साधारणपणे पुरेसे असते. जीवनतृष्णेने ग्रासलेली प्रतिभा येथे कार्यान्वित असते. पण अनुभवातली जी वैयक्तिकता संक्रमित होत नाही तिची दखल घेण्यासाठी मुक्त प्रतिभेला पुढे सरसावावे लागते.

आपला तिसरा आक्षेप विशद करतानाच रेगे आणखी एक मुद्दा मांडतात: "प्रतिमात्मक संकल्पना असतात असे पाध्ये मानतात याचे एक कारण असे दिसते की 'शुद्ध' अमूर्त संकल्पनांचा एक वर्ग आहे असे ते मानतात. शुद्ध अमूर्त संकल्पना आणि इतर संकल्पना यांच्यामधील भेद, या इतर संकल्पना प्रतिमात्मक असतात यांमध्ये सामावलेला आहे असे त्यांना वाटते....हा विचार असा मांडता येईल: 'सर्प' ह्यासारख्या संकल्पनेचे एक कार्य 'वस्तूची ओळख पटविणे' हे होय.... आता 'सर्व' ह्यासारखी तार्किक संकल्पना अनुभवाचे विषय असलेल्या विशिष्ट वस्तूंना उद्देशून अशा रीतीने वापरता येत नाही. 'सर्प' ह्या संकल्पनेची उदाहरणे असलेल्या विशिष्ट वस्तू दाखविता येतात आणि या वस्तूंच्या ठिकाणी एक सामान्य स्वरूप असते....'सर्व' ह्या संकल्पनेची अशी उदाहरणे दाखविता येत नाहीत. आणि समजा, 'सर्व' ह्या संकल्पनेच्या वापराची वेगवेगळी उदाहरणे घेतली—उदा., 'ह्या करंडीतील सर्व आंबे', 'विश्वातील सर्व परमाणू', इ.—तर ज्या वस्तूंच्या संदर्भात हे वापर करण्यात आलेले असतात त्यांच्यात काही समान धर्म असण्याचे कारण नसते...तेव्हा 'सर्प' ही संकल्पना आनुभविक आहे आणि ती 'वस्तूच्या प्रतिमेला धरून असते' असे वाटणे स्वाभाविक आहे. ह्याच्या विरोधाने 'सर्व' ही संकल्पना शुद्ध आहे आणि तिच्या अर्थाशी निगडित अशी प्रतिमा नसते असे म्हणावेसे वाटेल. आता 'सर्व' ह्यासारखी आकारिक संकल्पना आणि 'सर्प' ह्यासारखी एका वस्तुप्रकाराला वेगळे काढणारी संकल्पना ह्यांच्या स्वरूपात भेद आहे यात शंका नाही. पण पहिल्या प्रकारच्या संकल्पनेशी प्रतिमा निगडित असते आणि दुसऱ्या प्रकारच्या संकल्पनेशी नसते असा हा भेद नाही. उदाहरणार्थ, 'ॲसिड' आणि 'पोलिस-

अधिकारी' ह्या संकल्पना घ्या. ह्यासुद्धा वस्तूंचे वर्णन आणि वर्गीकरण करण्यासाठी वापरण्यात येणाऱ्या संकल्पना आहेत. 'ॲसिड' म्हटल्यावरोबर माझ्या मनात एखाद्या प्रयोगशाळेचे चित्र उभे राहत असेल. 'पोलिस अधिकारी' म्हटल्यावर गणवेशातील माणसाची प्रतिमा माझ्या मनात उभी राहत असेल. पण या प्रतिमांचा आणि त्या संकल्पनांच्या अर्थाचा काही संबंध नसतो हे उघड आहे. ॲसिड ओळखण्याचे निकष वापरूनच एखादी गोष्ट ॲसिड आहे की नाही हे ठरवावे लागेल आणि ते ठरवीत असताना आणि निर्णय करताना काही प्रतिमा आपल्या मनात जागृत असतात की नाही ही गोष्ट पूर्णपणे अप्रस्तुत असते. तेव्हा 'सर्व' ह्यासारख्या आकारिक संकल्पना आणि 'सर्प' ह्यासारखी आनुभविक संकल्पना ह्यामधील भेदांचा प्रतिमांशी काही संबंध नसतो. ह्या संकल्पना विधानात कोणत्या प्रकारे प्रविष्ट होतात आणि त्यांच्यात कोणती कार्ये करतात ह्यांमध्ये ह्या भेदाचे रहस्य आहे."

'सर्व'सारख्या आकारिक संकल्पनेचे उदाहरण देऊन रेग्यांनी चर्चेस खरोखर हातभार लावला आहे. 'सर्व' ही संकल्पना किती आकारिक असते हे रेग्यांनी घेतलेल्या उदाहरणाहून निराळ्या प्रकारची उदाहरणे घेऊन दाखविता येईल. उदा. हरणार्थ, 'सर्व विचार', 'सर्व संकल्पना', 'सर्व अमूर्ते'. अर्थात आनुभविक वस्तूंना ती लावल्याने तिची आकारिकता विशेषच ठसेल.

महत्त्वाची गोष्ट रेग्यांनी आकारिक आणि आनुभाविक संकल्पनांमध्ये जो भेद केला आहे त्याविषयीची आहे. त्यांच्या मते, हा भेद या संकल्पनांचा विधानात कसा उपयोग होतो यावरून करायचा असतो. असा भेद अर्थातच करता येईल. पण मूलतः तो अनुभवाच्या अंगानेच करायला हवा, आणि तो करताना एवढे लक्षात ठेवावे की प्रतिमा ही केवळ दृक्प्रतिमा नसते; सर्व ज्ञानेंद्रिये प्रतिमा निर्माण करतात. रेग्यांचा 'पोलिस अधिकारी'च घेऊ या. त्यांचे मत असे दिसते की, ही संकल्पना अनुभवातीत आहे, निदान तिचा आशयगर्भ अर्थ प्रतिमात्मक अनुभवाच्या पलीकडे जातो. पण ही संकल्पना मूलतः आनुभविक नसली तर तिचा तो अर्थ हवेतच राहण्याचा संभव आहे. म्हणजे 'पोलीस अधिकाऱ्या'चा अगर तत्सम अधिकाऱ्याचा संपूर्ण अभाव असलेल्या समाजाची कल्पना केली तर ही संकल्पना वापरून तयार केलेली विधाने त्या समाजात पूर्णतः गैरलागू, किंबहुना अनाकलनीय, ठरण्याचा संभव आहे. अखेरीस 'पोलिस अधिकारी' ही संकल्पना जीवनाच्या प्रतिमात्मक अनुभवातूनच निघते. तेव्हा मी म्हणतो त्या दिशेनेच 'आकारिक' आणि 'आनुभविक' संकल्पनांतील भेदाचा शोध प्रथम घ्यायला हवा. असा भेद अस्तित्वात आल्यानंतर त्याच्याकडे तार्किक अगर विधानात्मक दृष्टीने पाहता येईल. उदाहरणार्थ, सर्व म्हणजे एक विशेष अस्तित्व. एखाद्या विशेष कोटीत त्याला घालून—या कोटीच्या दृष्टीने अनेक संकल्पनात्मक—तार्किक विधाने

त्याच्याबद्दल करता येतील. पण सर्पाच्या विषाची बाधा झालेल्या माणसाला हा विचार लगेच भावेल असे वाटत नाही.

चौथ्या मुद्द्यात प्रा. रेगे, 'प्रतिमा' शब्दाचे भिन्न अर्थ आहेत आणि त्यांच्यातील साम्यभेद स्पष्ट करायला हवेत असे सांगताना, म्हणतात, "पाध्ये 'प्रतिमा' हा शब्द संवेदना या अर्थानेही वापरतात. 'संवेदनांचा प्रतिमात्मक गुच्छ' असा शब्दप्रयोग ते करतात. आता संगीतप्रयोग, चित्र, शिल्पकृती, नृत्यप्रयोग ह्या कलाकृतींची विशिष्ट प्रकारच्या संवेदना ही सामग्री असते, इ. ह्या अर्थाने कलाकृती प्रतिमात्मक असतात. आपल्या स्वप्नातही आपल्याला प्रतिमा लाभतात, त्या संवेदना नसतात, पण त्या बऱ्याच ठसठशीत, स्पष्ट असतात. तेव्हा स्वप्ने प्रतिमात्मक असतात हे म्हणणे योग्य ठरते. पण पाध्ये असे म्हणतात की, 'वाङ्मयातील प्रतिमा फुलविताना साऱ्या (अनुभव)संचिताला साद घालायची, पण ते संचित प्रतिमांच्या द्वारा व्यक्त करायचे अशी कलावंतांची धारणा असते....'औदुंबर' कवितेने एक मनोरम चित्र रेखाटले आहे असे पाध्ये म्हणतात. हे चित्र म्हणजे एक प्रतिमा आहे का? असली तर स्वप्नात आपण ज्या प्रतिमा पाहतो त्या प्रकारचीच ती प्रतिमा आहे का?"

असा सवाल करताना रेगे काही विधाने करतात तीही येथे नमूद करायला हवीत : "संवेदना स्पष्ट व स्थिर असतात, त्यांच्या प्रतिमा अस्पष्ट व धूसर असतात." "समजा, गुरुजींनी विद्यार्थ्याला गायीचे चित्र काढायला सांगितले आणि त्याने अनवधानाने म्हशीचे चित्र काढले. मग गुरुजी सांगतील की, 'तू काढलेले चित्र नीट बघ आणि ते गायीचे आहे की आणखी कशाचे आहे ते सांग.' विद्यार्थी हे करू शकेल. पण समजा, गुरुजींनी पुढे असे सांगितले की, 'आता तुझ्या मनात जी प्रतिमा आहे ती निरखून पाहा आणि ती गायीची आहे, म्हशीची नाही अशी खात्री करून घे.' पाळता येईल अशी (ही) सूचना आहे असे वाटत नाही." "'औदुंबर' कवितेत जे चित्र सादर केले आहे त्यातील रंगांची पेरणी अशी अंतराअंतराने आणि बदलत्या खुलावटीने केली आहे की ती कोठे जास्त वाटत नाही, असे पाध्ये म्हणतात. ही अंतरे केवढी आहेत हे त्या चित्रप्रतिमेचे निरीक्षण केल्याने आपल्याला कळते का?"

प्रथम रेग्यांच्या या विधानांचा विचार करू या : "संवेदना स्पष्ट व स्थिर असतात, त्यांच्या प्रतिमा अस्पष्ट व धूसर असतात." —या त्यांच्या विधनावरून एवढे स्पष्ट आहे की रेगे व मी 'संवेदना' आणि 'प्रतिमा' हे शब्द वेगवेगळ्या अर्थांनी वापरीत आहोत. एखादी वस्तू आपल्याला दिसते म्हणजे काय होते? त्या वस्तूने परावर्तित केलेले किरण आपल्या डोळ्यांना भिडतात. मग दृक्पटला(retina)-च्या मागे एक रासायनिक प्रतिक्रिया घडते, त्यांतून विद्युत्संदेश निर्माण होतात, ते ज्ञान–वाहिन्यांच्या द्वारे मेंदूच्या एका विशिष्ट भागाकडे (विभाग १७) जातात,

तेथे त्यांचे रूपांतर एक प्रतिमेत (image) होते, तेथे त्या संलग्न विभागांत शिरल्यावर त्या प्रतिमेचा अर्थबोध होतो, म्हणजे ती वस्तू कोणत्या प्रकारची आहे याचे ज्ञान होते. हे सारे मज्जाशास्त्रीय विज्ञानाने प्रस्थापित केलेले आहे. एकेका विद्युत्संदेशाचा वेगही त्यांनी मोजलेला आहे. अशा परिस्थितीत 'संवेदना' व 'प्रतिमा' या शब्दांचे आशय निश्चित करण्यासाठी दुसरीकडे का वळावे? 'संवेदना' म्हणजे विद्युत्संदेशाचे मानसिक रूप आणि प्रतिमा म्हणजे मेंदूच्या १७ व्या विभागात अनुभवास येणारी 'प्रतिकृती'. वस्तू म्हणजे खरोखर काय, हा तत्त्वज्ञानीय प्रश्न उपस्थित करण्याचे मला कारणच वाटत नाही.

तत्त्वज्ञ कसा विचार करतात याची कल्पना ए. जे. एयर यांच्या The Problem of Knowledge या पुस्तकातील पुढील उताऱ्यावरून यावी: "I see the walls of a house, covered with virginia creeper, and rose tree climbing to an open window.... The appearance of the whole frontage of the house may be treated as one sense-datum, or it may be divided into almost any number.... I can choose to speak of there being a sense-datum of the rose tree, or of the sense-datum of one of its roses, or of one of the petals of the rose, or even just a sense-datum of something red; the only condition is that I in every case refer to something which it now seems to me that I see. (माझ्यासमोर व्हर्जिनिया वेलीने आच्छादिलेल्या एका घराच्या भिंती आहेत, आणि एका उघड्या खिडकीवर चढलेले गुलाबाचे झाड आहे...घराचा सारा दर्शनी भाग म्हणजे एक सेन्स-डेटम, किंवा त्याचे कितीही भाग पडू शकतील...गुलाबाच्या सबंध झाडाचे एक सेन्स-डेटम, अगर त्याच्या एका फुलाचे सेन्स-डेटम, नाहीतर त्याच्या एका पाकळीचे सेन्स-डेटम किंवा फक्त लाल रंगाच्या काही तरीचे सेन्स-डेटम. अट एवढीच की माझ्या मते मी पाहत आहे अशा कशाला तरी उद्देशून मी प्रत्येक वेळी बोलत आहे.) पेन्व्हिन आवृत्ती. पृ. १०९–११०]. आता प्रश्न असा की मी ज्याला संवेदना (sensation) म्हणतो तेच हे सेन्स-डेटम का? सेन्स-डेटम या शब्दाची अटच अशी आहे की माझ्यासमोर जी वस्तू आहे ती किंवा स्पष्ट जाणवणारा भाग यांनाच उद्देशून तो शब्द वापरता येईल.

तत्त्वज्ञांचे हे मार्गदर्शन मी स्वीकारू शकत नाही, किंवा स्वीकारणे योग्य आहे असे मला वाटत नाही. सबंध घर घ्या, किंवा घराचा एक कोणताही भाग घ्या, गुलाबाचे झाड घ्या, नाहीतर झाडावरचे एक फूल वा फुलाची पाकळी घ्या, लाल असे काही तरी घ्या—फक्त आपण काही तरी पाहत आहोत असे स्पष्ट वाटले पाहिजे, हे सारे बोलणे मला अतिव्याप्त वाटते. माझा तेवढा अधिकार असता तर मी ते भोंगळ

म्हटले असते. पण ही माझी खरी अडचण नाही. एयरचे सेन्स-डेटम हीच माझी प्रतिमा आहे आणि तसे म्हणण्याची या तत्त्वज्ञांची तयारी नसावी.

पण माझ्या मते, ज्या अर्थी आपल्याला वस्तूचा बोध प्रथम, ज्ञानवाहिन्यांच्या मार्गे गेलेले विद्युत्संदेश मेंदूच्या एका विशिष्ट भागात पोचल्यावर, प्रतिप्रात्मक स्वरूपाचा होतो त्याअर्थी समोरच्या वस्तूला प्रथम प्रतिमा म्हणणे, आणि ती कोणत्या प्रकारची आहे असे समजल्यावर, म्हणजे तिचा संकल्पनात्मक बोध झाल्यावर, विशिष्ट वस्तू (उदा., टेबल) म्हणणे हेच रास्त होय. बोधनेची क्रिया मेंदूत कशी होते हे स्पष्टपणे प्रस्थापित झाल्यावर, असेच बोलणे योग्य आहे. अशा परिस्थितीत माझी संवेदना (तिचे भौतिक रूप विद्युत्संदेश–electrical impulse–हे आहे) जाणवत नाही, ती फक्त एक गृहीत गोष्ट ठरते, आणि प्रतिमा ही 'संवेदनांचा गुच्छ' ठरते तेव्हा 'संवेदना स्पष्ट आणि स्थिर' अणि 'प्रतिमा अस्पष्ट व धूसर' हे रेग्यांचे प्रतिपादन मी स्वीकारू शकत नाही.

दुसऱ्या विधानातील विद्यार्थ्याला आपल्या मनातील चित्र गाइचे की म्हशीचे आहे हे का सांगता येऊ नये? ते त्याला नक्की सांगता येईल. निदान मला सांगता येईल. आणि हे ध्यानात घेतले तर 'कवितेतले चित्र' हा शब्दप्रयोग सार्थ ठरायला हरकत नाही. प्रतिमा निर्माण करण्यासारखा शब्दांचा उपयोग नक्की करता येईल. शब्दांचे मुख्य कार्य अनुभवाची देवघेव हे असल्यामुळे काही वैयक्तिक कळा गळून पडतील. पण आनुभविक अर्थाचे शब्द निवडून, त्यांची विशिष्ट रचना करून, प्रसंगी त्यांची मोडतोड करून प्रतिमा निर्माण करता येते. तिच्यात आपल्या वैयक्तिक अनुभवानुसार विशिष्ट कळा पाहण्याची कल्पनाशक्ती वाचकात असतेच. 'कवितेतल्या चित्रात विविध छटांची भर टाकण्याची मुभा आपल्याला असते' असे जे मी म्हटले त्याचे मर्म हे. आता, 'औदुंबर' कवितेत रंगांची पेरणी अंतराअंतराने केलेली आहे, या माझ्या म्हणण्यावर रेगे विचारतात की, 'ही अंतरे केवढी?' ही अंतरे फूटपट्टीने किंवा मीटरने मोजण्याची गरज आहे असे मला वाटत नाही. 'ओढ्याच्या काठावर हिरवळ आणि पात्रात बेटे' एवढ्या तपशीलाने वाचक स्वतःच्या अनुभवानुसार पात्राची रुंदी, बेटांचा आकार, त्यांमधील अंतरे निर्माण करून त्यांचे एक भावणारे चित्र मनःचक्षूंसमोर उभे करू शकतो. ते वाचकागणिक वेगळे असेल, पण तो वाचक ओढ्याच्या पात्राला खाडीची रुंदी आणि समुद्राचे पाणी देण्याइतका बेफाट नसेल तर त्याच्या मनात निर्माण होणारे चित्र प्रमाणशीर असेल. त्याच्या लांबीरुंदीचा गणिती तपशील सादर करण्याची गरज नाही. कवितेतील तपशीलाचे प्रत्येकाचे आकलन वैयक्तिक असेल, पण त्यातून प्रत्येकाच्या मनात त्या तपशिलाला धरून एक प्रमाणशीर चित्र तयार होऊ शकेल. उदाहरणार्थ, औदुंबर डोहाच्या पाण्यात पाय टाकून बसला आहे अशी कल्पना करताना त्याचे पाण्यातले पाळ काही एका आकाराचे आणि जाडीचे असेल, ते करंगळीएवढे नसेल,

एवढे बंधन प्रत्येक रसिकावर असेलच. अनुभव मूलतः वैयक्तिक असला तरी बऱ्याच प्रमाणात सामान्यही असतो. अर्थात अनुभवाला वैयक्तिक कळा असतात. कवीच्या अनुभवाला तर त्या विशेषच असतात, कारण तो विशेष संवेदनाक्षम असतो. सामान्याचे वाहन असलेल्या भाषेच्या द्वारे वैयक्तिक कळा प्रकट करण्यासाठी तो शब्दांची विशिष्ट निवड आणि भाषेचे प्रयोग करीत असतो. भाषेच्या द्वारे कवितेतील सामान्य रसिकाकडे येत असले तरी तो रसिक स्वतःच्या अनुभवाच्या जोरावर त्यात वैयक्तिक कळा खुलवू शकतो.

या विवेचनाच्या पार्श्वभूमीवर स्वप्नातील प्रतिमांचे स्वरूप स्पष्ट व्हावे. स्वप्नात संवेदना नसतात, पण प्रतिमा असतात, असे रेगे म्हणतात. पण ज्या अर्थाने जागेपणीच्या संज्ञात्मक अनुभवात त्या असतात त्या अर्थाने स्वप्नातही त्या असायला काय हरकत आहे? वाङ्मयातही शब्द संवेदना अगर प्रतिमा (रंगरेखांप्रमाणे) सरळ उभी करू शकत नाहीत, पण स्वप्नाप्रमाणे मनातल्या प्रतिमात्मक अनुभवाला (त्यांची जरूर ती पुनर्रचना करून) जाग आणू शकतात. दोहोंचाही अंतिम आधार एकच. वाइल्डर पेनफिल्डच्या प्रयोगांनी दाखविल्याप्रमाणे मेंदूत अनुभव साठविलेला असतो आणि तो संकल्पनात्मक–प्रतिमात्मक असतो. या मेंदूत साठविलेल्या अनुभवाच्या आधारानेच स्वप्ने पडतात आणि अर्थगर्भ शब्दांनी रचलेल्या कवितांनी मनात प्रतिमा उभ्या राहतात. मेंदूत अनुभव कसा साठविला जातो, व वाइल्डर पेनफिल्डनी विद्युदग्राच्या साहाय्याने जागृत केलेल्या अनुभवाचे स्वरूप (त्यांनी दिलेल्या उदाहरणांवरून) काय आहे हे लक्षात घेतले तर स्वप्ने, चित्रादी कला आणि काव्य यांतील प्रतिमांत एक आंतरिक नाते असते असे म्हणायला अडचण पडू नये.

यानंतर रेगे मुक्त प्रतिभेकडे वळतात, आणि म्हणतात, "पाध्यांचे म्हणणे असे दिसते की, 'मुक्त प्रतिभेचा प्रलय स्वप्नात येतो. मुक्त प्रतिभा आपल्या गतानुभवाचे तुकडे पाडते व त्यांचे नवनवे तसेच स्वछंद प्रबंध बांधते...हा मुक्त प्रतिभेचा स्वभाव दिसतो.' ह्या वर्णनात मला एक अडचण दिसते...साठविलेल्या अनुभवाचे कोणत्या प्रकारच्या तुकड्यांत ती विभाजन करते? कोणत्याही प्रकारच्या. ह्या तुकड्यांचे कोणत्या प्रकारचे रूपबंध ती बांधते? कोणत्याही प्रकारचे. हे घडून यायला एका विशिष्ट मनःशक्तीची गरज आहे का? समजा, मी असे म्हटले की आपल्या मनाचा एक धर्म असा आहे की आपल्या मेंदूत जे जुने अनुभव साठविलेले असतात त्यांचे, आपण झोपलेले असताना, विघटन होते आणि ते तुकडे कोणत्याही प्रकारे जुळून येऊन त्यांचे नवनवे रूपबंध अस्तित्वात येतात आणि ह्या रूपबंधांना आपण स्वप्ने म्हणतो. मी असे म्हटले तर काय बिघडले? मग स्वच्छंदाने अनुभवाचे तुकडे पाडणारी आणि स्वच्छंदाने त्यांचे रूपबंध जुळविणारी विशिष्ट शक्ती मानण्याचे कारण पडणार नाही... तार्किक विचार करण्याची शक्ती मी विशिष्ट प्रयोजनासाठी वापरीत असेन. उदा.,

गणिती सिद्धांत प्रस्थापित करण्यासाठी. किंवा तिचा मी स्वच्छंदाने वापर करीत असेन. म्हणजे कोणतीही विधाने घेऊन त्यांच्या पासून कोणते निष्कर्ष निघतात हे मी पाहत बसेन. पण तार्किक निष्कर्ष मी स्वच्छंदाने काढू शकणार नाही. मी असे करीत असेन तर त्याचा अर्थ मी तार्किक निष्कर्ष काढीत नाही असा होईल... विशिष्ट शक्तीचा स्वच्छंदाने वापर करणे ही एक गोष्ट आणि स्वच्छंदाने व्यवहार करणारी शक्ती ही वेगळी गोष्ट. स्वच्छंदाने व्यवहार करणारी शक्ती असू शकत नाही, कारण मग एक विशिष्ट शक्ती म्हणून तिला ओळखत येणार नाही... माणसाच्या हातून असे वर्तन घडते हे समजण्यासारखे आहे. पण मनःशक्तीचा व्यापार असा स्वैरपणे होऊ शकत नाही...प्रतिभा साठविलेल्या अनुभवांचे तुकडे पाडते, विभाजन करते आणि या घटकांचे संघटन करते हे वर्णन इतके संदिग्ध (vague) आणी अमूर्त (abstract) आहे की प्रतिभा अशी एक विशिष्ट शक्ती आहे आणि ती अनुभवाच्या वेगवेगळ्या क्षेत्रांत कार्य करीत असते असे मानण्यात काही स्वारस्य आहे का असा प्रश्न पडू शकेल."

रेग्यांनी उपस्थित केलेला प्रश्न महत्त्वाचा आहे. पण त्यांच्या या प्रश्नांना माझ्या विवेचनात उत्तर आहे हे त्यांनी ध्यानात घेतलेले नाही. प्रतिभेच्या वर्णनात मी वापरलेले 'स्वच्छंद', 'मुक्त', वगैरे शब्दांचा मी दिलेला संदर्भ त्यांनी नीट पाहिला असता तर हे शब्द त्यांना इतके खटकण्याचे कारण नव्हते असे वाटते. ('मुक्त' शब्दावरचा त्यांचा आक्षेप कसा अन्याय्य आहे हे कला, विज्ञान, तत्त्वज्ञान वगैरे बाबतींत प्रतिभेच्या कार्याविषयीच्या माझ्या प्रतिपादनाचा जो विचार ते करतात त्याचा परामर्श घेताना अधिक स्पष्ट होईल.) मी असे म्हटले आहे की काही स्वप्ने तशी स्वैर नसतात. जीवनतृष्णेने ती ग्रासलेली असतात. बद्ध प्रतिभा तेथे कार्यान्वित असते. स्वप्ने जर खरोखर जशीच्या तशी पूर्णतः नमूद करता आली तर जीवनतृष्णेने ग्रासलेली बद्ध प्रतिभा त्यांच्या रचनेत कसकशी कार्यान्वित असते हे तपशिलाने सांगता आले असते. फ्रॉइड वगैरेंच्या स्वप्नचिकित्सेचा हेतू आणि पद्धती वेगळी असली तरी त्यांच्या वर्णनांतून बद्ध प्रतिभेच्या येथील कार्याचा तपशील अधिक पर्याप्तपणे आणि अर्थपूर्णतेने सादर करता आला असता. मी ज्या 'मुक्त' स्वप्नांचा विचार करतो आहे (आणि मी माझ्या विवेचनाला मला स्वतःला पडलेल्या स्वप्नांचा आधार घेतलेला आहे. माझ्या 'चिवारीची फुले' या पुस्तकातील एका लेखात अशी कितीतरी स्वप्ने मी सादर केली आहेत.) ती शक्य तितकी यथातथ्य स्वरूपात आधारास घेण्याचा मी प्रयत्न केला आहे. आणि तरी त्यांचा काही तपशील हरवला असेल अशी शक्यता आहे. पण त्याने फारसे बिघडले असेल असे वाटत नाही, कारण ही स्वप्ने रेगे समजतात तशी 'मुक्त' अगर 'स्वच्छंद' नाहीत. त्यांना सुद्धा एक प्रयोजन आहे आणि मी ते (माझ्या त्याविषयीच्या समजुतीप्रमाणे) मांडलेले आहे. या स्वप्नांनासुद्धा प्रयोजन असते हे ध्यानात घ्यायला फार दूर जाण्याचे

कारण नाही. एखाद्याची स्वप्ने आज खंडित केली तर उद्या त्याला दुप्पट स्वप्ने पडतात असे वैज्ञानिकांनी दाखवून दिलेले आहे. म्हणजे स्वप्नांना प्रयोजन असते माझ्या मते हे प्रयोजन माणसाच्या जीवनक्षमतेस साहाय्य करण्याचे आहे. माणसाचे दैनंदिन जीवनाचे अनुभव चाकोरीतले (रूटीन) असतात, पण जीवनाची चाल अशी विचित्र, विलक्षण असते की त्याला अनेकदा असामान्य, अकल्पित अनुभवांना तोंड द्यावे लागते. ही शक्ती त्याच्यात त्याला पडणारी 'स्वैर', 'स्वच्छंद' विलक्षण स्वप्ने निर्माण करीत असतात. हे ध्यानात घेतले म्हणजे मेंदूत साठविलेल्या अनुभवाचे स्वच्छंद तुकडे पाडून त्यांचे अकल्पित रूपबंध बांधणारी स्वप्नसर्जक प्रतिभा सुद्धा 'विशिष्ट प्रकारची गोष्ट घडविणारी' किंवा 'विशिष्ट प्रकारची कृती करणारी' शक्ती आहे आणि 'मुक्त', 'स्वैर', स्वच्छंद शब्द विशिष्ट संदर्भाने वापरलेले आहेत हे ध्यानात येण्यास अडचण पडू नये.

स्वप्नांचे कार्य नेणिवेच्या पातळीवर चालते तर कला, विज्ञान, तत्त्वज्ञान, वगैरेंचे कार्य जाणिवेच्या पातळीवर चालते आणि अर्थात 'मुक्त' प्रतिभेच्या या दोन पातळ्यांवरील कार्यात थोडा फरक पडतो. प्रतिभेच्या स्वप्नातील कार्याला एक प्रयोजन असते, पण हे प्रयोजनच तिच्या मुक्ततेस आवाहन करणारे आणि अवसर देणारे असते. ही मुक्तता तिला जाणिवेच्या पातळीवर लाभत नाही. हा फरक रेग्यांनी पुरेसा लक्षात घेतला नसावा अशी शंका मला येते. नाहीतर मुक्त प्रतिभेच्या विज्ञान, तत्त्वज्ञान वगैरेंच्या मी कल्पिलेल्या कार्याबद्दल त्यांनी जे लिहिले आहे, ते अगर तसे लिहिले नसते. रेगे म्हणतात, "आता संकल्पना हा अनुभवविषयाचा प्रकार घेऊ. पाध्ये म्हणतात, तत्त्वज्ञ वा वैज्ञानिक संकल्पनांची साधना करतो.. विधाने संकल्पनात्मक असतात आणि प्रतिभा संकल्पनांची साधना करताना तर्कशास्त्राचे नियम आपोआप पाळते. ह्यावरून एक गोष्ट स्पष्ट आहे. ती ही की ह्या क्षेत्रात प्रतिभा स्वच्छंदाने विहार करीत असते या अर्थाने ती मुक्त नसते...विज्ञान आणि तत्त्वज्ञान ह्यांच्या क्षेत्रात व्यवहार करताना मुक्त प्रतिभाशक्ती तर्कशास्त्राच्या नियमांना अनुसरून कार्य करीत असेल तर ती कोणत्या अर्थाने मुक्त आहे?...स्वप्नांच्या क्षेत्रात ज्या अर्थाने ती मुक्त असते त्या अर्थाने विज्ञान–तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रात ती मुक्त नसते."

अर्थातच नसते. मी प्रतिभेला मुक्त म्हटले आहे ते जीवनतृष्णेपासून मुक्त या अर्थाने म्हटलेले आहे. जीवनतृष्णेने ग्रासलेल्या बद्ध प्रतिभेच्या विरोधाने मी तिला 'मुक्त' म्हटलेले आहे. स्वप्नासंबंधीचे तिचे कार्य नेणिवेच्या पातळीवर आणि संकल्पनादी क्षेत्रांतील तिचे कार्य जाणिवेच्या पातळीवर चालते असे मी स्वच्छ म्हटलेले आहे. संकल्पनांच्या क्षेत्रात तर्कशास्त्राचे नियम ती आपोआप पाळणारच, कारण संकल्पनांच्या-विधानांच्या स्वरूपातच ते अनुस्यूत असते.

विज्ञानाच्या संदर्भात रेग्यांनी एक मूलभूत महत्त्वाचा मुद्दा मांडलेला आहे. ते

म्हणतात, "विज्ञानात अनेक प्रकारची कार्ये घडत असतात. पण स्थूलमानाने असे म्हणू या की निसर्गातील घटना ज्या नियमांना अनुसरून घडतात ते शोधून काढणे, त्यांची तार्किक व्यवस्था लावणे, वस्तूंचे वेगवेगळ्या प्रकारांत वर्गीकरण करणे, त्यांच्या घडणीची तत्त्वे शोधून काढणे, ही तत्त्वे आणि निसर्गनियम ह्यांच्यात संबंध प्रस्थापित करणे, ही कार्ये विज्ञानात घडतात. आता हे सर्व करीत असताना वैज्ञानिक नवीन संकल्पना निर्माण करतात, संकल्पनांचे नवीन व्यूह रचतात ही गोष्ट अगदी खरी आहे. पण निरीक्षणाने ज्ञात होणाऱ्या वस्तुस्थितीशी ते जुळतात की नाही हे पहाणे ही विज्ञानात मूलभूत महत्त्वाची गोष्ट असते."

विज्ञानाची जी अनेक कार्ये रेग्यांनी येथे सांगितली आहेत त्यांत संकल्पनांचे व्यूह प्रस्तुत वस्तुस्थितीशी जुळतात की नाहीत हे पाहणे ही एवढी एक गोष्ट सोडली तर बाकीची सारी कार्ये तार्किक स्वरूपाची होत हे उघड आहे. पण विज्ञानात संकल्पनांचा व्यूह वस्तुस्थितीशी जुळणे ही गोष्ट रेगे मूलभूत महत्त्वाची मानतात. आता वस्तुस्थितीचे नियम शोधून काढणे हे विज्ञानाचे महत्त्वाचे उद्दिष्ट असते यात शंकाच नाही. पण या 'मूलभूत महत्त्वा'च्या गोष्टीच्या मुळाशी कोणती भूमिका असते, तिचा अध्याहृत आधार कोणता, याचा शोध घेतला तर काय आढळते? हेच नाही का की, वस्तुस्थिती ही मूलतः नियमबद्ध असते ही भूमिका विज्ञानाच्या मुळाशी असते? ही भूमिका गृहीत नसली तर विज्ञानाचे कार्यच सुरू होत नाही. वैज्ञानिक आपले कार्य कसे करीत असतो? वस्तुस्थितीच्या नियमांचा वेध घेण्यासाठी, काही विशिष्ट वस्तुस्थितीचा नियम शोधून काढण्यासाठी, तो एक अभ्युपगम (hypothesis) बनवितो, त्या अभ्युपगमाच्या आधारे वस्तुस्थितीचा उलगडा होत नसेल तर नवीन पुरावा, वस्तुस्थितीचे दुसरे एखादे अंग पकडून गोळा करतो व त्याचे निरीक्षण करतो; अशा सर्व उपलब्ध अंगांचे निरीक्षण करूनही त्यांचा उलगडा या अभ्युपगमाच्या आधारे होत नसेल तर अभ्युपगमाचाच पुनर्विचार करतो, तो अभ्युपगम बदलतो; पण ही वस्तुस्थिती नियमात सापडणारी नाहीच असा निष्कर्ष काढून काही तो स्वस्थ बसत नाही, आणि तो तसा स्वस्थ बसला तर त्या वस्तुस्थितीच्या नियमाचा शोध घेण्यास दुसरा कोणी वैज्ञानिक पुढे सरसावतो.—या साऱ्याचा अर्थ काय होतो? हाच नाही का की, वस्तुस्थिती—सारी वस्तुस्थितीच—तार्किक नियमांनी बद्ध असते? या गृहीतावरच विज्ञानाची अवघी इमारत उभारलेली नसते काय? 'निसर्गातील घटना ज्या नियमांना अनसरून घडतात ते शोधून काढणे' असे जे विज्ञानाचे कार्य रेग्यांनी प्रथम सांगितले आहे त्यात हे गृहीत अध्याहृत नाही काय? रेगे म्हणतात, विज्ञान आणि तत्त्वज्ञान यांत 'कुलसाम्य' असते. पण हे कुलसाम्य अगदी पहिल्या पिढीचे आहे, म्हणजे या कुलांचा मूलादर्श संकल्पनात्मक असेल, असे म्हणावेसे वाटते.

नैतिकतेच्या प्रश्नाकडे वळून रेगे म्हणतात, पाध्यांना "इच्छेच्या क्षेत्रात नैतिकतेचा विलास आढळतो. नैतिक आचरण हा इच्छेचा शुद्ध विलास होय. संन्यास, सत्याग्रह, अन्नत्याग ह्या गोष्टी शुद्ध नैतिक प्रेरणांमुळे सिद्ध होतात. मुक्त प्रतिभा येथे कार्यान्वित होते. येथे पाध्ये विभाजन आणि विश्लेषण या शब्दांमध्ये बोलत नाहीत...आता माणसे अशी अंतिम, स्वयंभू, सार्वभौम नैतिक मूल्ये निर्माण करतात यात शंका नाही. प्रश्न असा की जी शक्ती स्वप्ने घडविते तीच शक्ती ही मूल्ये निर्माण करते असे मानायला काय आधार आहे?...नवीन सार्वभौम मूल्य निर्माण करणे हा मुक्त प्रतिभेचा विलास आहे असे म्हणता येईल, कारण त्याच्यात रूढ मूल्यांपासून मुक्तता आहे...जीवनतृष्णेपासूनही ते मुक्त असते. पण...त्याला पोषक आणि त्याच्याशी सुसंगत अशा जीवनमार्गाची रचना करण्याचे आणि निष्ठेने तसे जगण्याचे बंधन निष्पन्न होते. ही साधना आहे आणि साधनेत बंधन असते की नाही? ...वैज्ञानिक सत्याचा शोध केवळ त्याच्यासाठी घेण्यात जीवनतृष्णेपासून मुक्तता असते. पण ह्या शोधासाठी तार्किक नियम पाळण्याचे बंधन येते....शुद्ध कलाप्रेमाबद्दल पाध्ये म्हणतात, 'प्रतिभेचे स्वप्नातले कार्य स्वैर असते....कलेत तिचे कार्य अधिक शिस्तशील असते. (अनुभवाचे) केंद्र त्याला नीट पकडावे लागते. ही बद्धावस्था की मुक्तावस्था?'"

'मुक्त प्रतिभा' या माझ्या शब्दप्रयोगातील 'मुक्त' हा शब्द रेगे संदर्भ सोडून घेतात आणि माझ्या विवेचनाला या शब्दाच्या चिमट्यात पकडू पाहतात अशी जी तक्रार मी वर केली, तिचा आधार रेग्यांच्या अशा प्रश्नांत आहे. 'मुक्त प्रतिभा' या शब्दयोजनेतील 'मुक्त' हा शब्द, 'बद्ध' प्रतिभेच्या विरोधाने, जीवनतृष्णेपासून मुक्त, असा मुख्यतः घ्यायला पाहिजे. प्रतिमा–संकल्पना–भावना–इच्छा या साखळीतील एकेक दुवा निवडून त्या क्षेत्रातच फक्त आपल्या कार्याचे अंतिम निधान निश्चित करणे, आणि डोक्यात साठविलेल्या अनुभवाचे तुकडे पाडून त्याचे नवनवे रूपबंध तयार करणे ही मुक्त प्रतिभेची प्रकृती असते. अशा रीतीने कार्यक्षेत्र आणि कार्यपद्धती या दृष्टींनीही मुक्त प्रतिभा, बद्ध प्रतिभेच्या विरोधाने, मुक्त असते; पण तिचे स्वातंत्र्य, जीवनतृष्णेपासून जी मुक्तता असते तिच्यातच अनुस्यूत असते. जीवनतृष्णेचा पाश येथे नसल्यामुळे मुक्त प्रतिभेला बरेचसे स्वातंत्र्य असते. पण मी असे म्हटले आहे की, एखाद्या गोष्टीला स्वायत्तता असली तरी अंतिमतः जर ती मानवाच्या जीवनक्षमतेला उपकारक ठरत नसेल, तर उत्क्रांतीच्या ओघात ती नष्टच होईल. तेव्हा तिची स्वायत्तता. या अंतिम हेतूमुळे, दूरतः किंवा अप्रत्यक्षतः, मर्यादित झालेली असतेच. दुसरी गोष्ट अशी की, प्रतिभा जेव्हा एखादे (समजा, संकल्पनेचे) क्षेत्र निवडते तेव्हा त्या क्षेत्राची शिस्त ती स्वीकारतेच—स्वेच्छेने स्वीकारते. मनाच्या सबोध–अर्धबोध–अबोध पातळ्यांवर संचार करून तेथे साठून राहिलेल्या अनुभवांना किंवा त्यांच्या अंशांना या क्षेत्रातील शिस्तीच्या दृष्टीने

कौल लावणे आणि त्यांचे नवनवे बंध बांधणे व अशा रीतीने त्या क्षेत्राच्या शक्तीला विशेष सर्जनशील बनविणे, हे या क्षेत्रातले मुक्त प्रतिभेचे कार्य असते. अशा परिस्थितीत मुक्त प्रतिभेला तिच्या 'तथाकथित' मुक्ततेबद्दल हिणविण्यात काय अर्थ आहे? मुक्त याचा अर्थ मोकाट नव्हे हे माझ्या एकंदर विवेचनावरून स्पष्ट होऊ नये काय?

'नैतिकतेच्या संदर्भात पाध्ये विभाजनाच्या भाषेत बोलत नाहीत' असा जो शेरा रेगे मारतात तोही, वरील खुलाशाने, अकारण असल्याचे ध्यानात यावे. प्रतिभा–संकल्पना–भावना–इच्छेचे दुवे अलग करून त्यांतला एक दुवा कार्यक्षेत्र म्हणून निवडणे हे एक विभाजनच. या क्षेत्राचा धर्म आणि शिस्त स्वीकारून त्यांना अनुरूप असे रूपबंध बांधणे किंवा व्यूह रचणे यांत संश्लेषण असणारच. हे विभाजन–संश्लेषणाचे कार्य कसे चालते याचे उत्तम दर्शन कलेच्या क्षेत्रात दिसेल. कलावंताला एखादे दृश्य, एखादा अनुभव भावतो, त्याच्यात तो हरवतो, म्हणजे केवलास्वादवृत्तीने रंगून जातो, आणि जीवनतृष्णेपासून मुक्त झाल्यामुळे जिचे अंतःस्वातंत्र्य प्रज्वलित असते अशी त्याची प्रतिभा त्याच्या अवघ्या अनुभवविश्वात हिंडते, मनाच्या संज्ञ-असंज्ञ पातळ्यांवर फिरते, तेथे असलेले प्रस्तुत अनुभव अगर त्यांचे अंश निवडते आणि त्यांचे मुळात भावलेल्या अनुभवाशी आवश्यक त्या रीतीने संवादी-विसंवादी संबंध जोडून त्या साऱ्यांतून एक सेंद्रिय रूपबंध तयार करते. कलावंताची प्रतिभा त्याच्या अवघ्या अनुभवविश्वात कशी संचार करते, त्यांतून योग्य आणि आवश्यक असे अनुभव अगर अनुभवाचे तुकडे कसे निवडते आणि त्या साऱ्यांचा एक सेंद्रिय, स्वयंपूर्ण असा प्रतिमापट कसा तयार करते याची बरीचशी कल्पना प्रसिद्ध आंग्ल कवी सेसिल डे लेविस यांच्या 'पोएट्री फॉर यू' या पुस्तकावरून येते. या पुस्तकात त्यांनी आपल्या काही कवितांची सामग्री, आपल्या जीवनातील कोणकोणत्या अनुभवांना कौल लावून जमा केली याचे फार रोचक वर्णन केले आहे. अर्थात यात त्यांची प्रतिमा मनाच्या अनेक असंज्ञ विभागांत कशी विहरली हे त्यांचे त्यांनाही नीटसे सांगता आले नसेल. पण प्रतिभाविहाराची एक अर्थपूर्ण झलक या पुस्तकात नक्कीच आढळेल. मुक्त प्रतिभेचे कार्य त्या त्या क्षेत्रातील मनःशक्तीला शक्य तितके सर्जनशील बनविणे, तिच्या नवनव्या प्रेरणा देणे हे असते, आणि जीवनतृष्णेपासून ती मुक्त असल्यामुळे तिला ते बरेच सुलभतेने शक्य होते. ही केंद्रीय मनःशक्ती या त्या क्षेत्रात त्याच्या त्याच्या शिस्तीने हे कळते.

संकल्पनांच्या क्षेत्रात आईनस्टाइन अगर काण्ट यांची प्रमाथी प्रतिभा स्तिमित करते ती तिच्या अशा व्यापक संशोधक आणि संश्लेषक स्वरूपाचा सर्जनशील संचार करण्याच्या अदम्य व्यापारामुळे. भावनेच्या क्षेत्रात बुद्ध–ख्रिस्तादी महात्म्यांनी घडविलेले विश्वबंधुत्वाचे सोज्वळ दर्शन, नीतीच्या क्षेत्रातले महात्मा गांधींचे 'सत्याचे प्रयोग'–हाही प्रतिभेचा अदम्य विलासच. निरनिराळ्या क्षेत्रांतील श्रेष्ठांच्या कार्याची

झेप आपल्या नेहमीच्या व्यावहारिक संकेतांच्या आणि मर्यादांच्या पलीकडे अशा काही आवेगाने आणि आत्मतृप्त, आत्मलुब्ध ध्येयदर्शित्वाने जाते की या साऱ्याच्या मागे एकच प्रातिभाशक्ती कार्यान्वित असावी असा विचार मनात येतो. असा अनुभव एब्राहम मॅस्लोसारख्या मनोवैज्ञानिकाला आलेला स्पष्ट दिसतो. मानवी अनुभवाची प्रकृती जाणून घेण्यासाठी त्यांनी अनेक कवी, कलावंत, साधक, तत्त्वज्ञ यांच्या जीवनाचा सूक्ष्म वेध घेतला; गूढवाद, धर्म, कला, सर्जनशीलता, सेवाबुद्धी, विश्व-बंधुत्व इत्यादींसंबंधीचे विविध स्तरांवरील आणि विविध प्रकृतीचे वाङ्मय अभ्यासले, आणि त्यांच्या ध्यानात आले की, यांत ज्या अनुभवांचे दर्शन घडते त्यांच्यात एक आत्मीय असे नाते आहे. या साक्षात्कारी नात्याने स्फुरलेल्या अनुभवाला त्यांनी 'उन्नत अनुभव' (peak experience) असे नाव दिले. तसे देताना आपल्या वर्णनावर अतिव्यापकतेचा शिक्का बसेल या विचाराने ते विचलित झालेले दिसत नाहीत.

प्रतिभेचे मी कल्पिलेले कार्य असेच अतिव्याप्त आहे असा आक्षेप येणे स्वाभाविक आहे. पण असा आक्षेप वाइल्डर पेनफिल्ड जिला 'सेण्ट्रेन्सेफालिक सिस्टम' म्हणतात तिच्यावर येणार नाही काय? मेंदूचे कार्य कसे चालते? मानवाचा मेंदू तिभंगलेला आहे. तो हाताच्या पंजासारखा एकात्म एकसंध नाही. तळच्या मेंदूत चैतन्याचे अगर संज्ञेचे अधिष्ठान आहे. मधल्या मेंदूत भावनेची केंद्रे आहेत. ती मानवाच्या मूलभूत प्रेरणांची केंद्रे असणाऱ्या हायपोथलामसशी जोडलेली आहेत, आणि वरच्या निओ-कोर्टेक्समध्ये बुद्धी, कल्पनाशक्ती, स्मरणशक्ती यांची केंद्रे आहेत. म्हणजे बुद्धी, कल्पनाशक्ती, स्मरणशक्ती, भावना, प्रेरणा, संज्ञा यांची केंद्रे मेंदूच्या निरनिराळ्या भागांत असतात आणि हे भाग अनेकदा (विशेषतः एखादे अरिष्ट उद्भवल्यास) परस्परांशी फटकून वागतात. पण त्यांचे कार्य सर्वसाधारणपणे परस्परांच्या सहकार्याने चालते. स्थूल अर्थाने त्यांच्यात एक प्रकारची एकात्मता असते. बुद्धीचे निर्णय भावनांची चेतना मिळवितात आणि भावना—प्राथमिक प्राणीय प्रेरणांनी प्रभावित झालेली भावना—बुद्धीचा विवेचक आधार मिळवू शकते, आणि एकंदर व्यापाराला चैतन्यशक्तीची (मूलतः ऊर्जेची) चालना मिळते, आणि हे सारे मेंदूच्या निरनिराळ्या भागांना जोडणाऱ्या, सर्वसाधारणपणे त्याच्या कार्यात सुसूत्रता आणणाऱ्या 'सेण्ट्रेन्से-फालिक सिस्टम'मुळे शक्य होते. ही यंत्रणा तशी व्यापकच म्हणायला हवी, पण तिचे कार्य, मेंदूच्या निरनिराळ्या भागात, त्या त्या भागाला अनुरूप अशा पद्धतीने, पण त्याच्या एकंदर कार्यात सुव्यवस्थितपणा निर्माण करून चालते.

आता संज्ञा किंवा जाणीव ही या फुटीर मेंदूची निर्मिती. तिच्याही विविध भागांत विभिन्नता आढळते. संज्ञेच्या विविध प्रकारांत साधर्म्य आहे त्याप्रमाणे वैधर्म्यही आहे. प्रतिमा विशिष्ट, वैयक्तिक, तर संकल्पना सामान्य, सार्वत्रिक; पण त्यांची युती होते. संकल्पना सार्वत्रिक, तर भावना वैयक्तिक. पुष्कळदा भावना प्रमाथी बनते आणि

सारी संज्ञाच व्यापून टाकते. मग ती बुद्धी, इच्छाशक्ती, निर्णयशक्ती इत्यादींना आपल्या कारणी लावते. शिवाय ही संज्ञा अनेकदा मूलभूत प्रेरणांच्या चेष्टितांनी प्रभावित होतेच. शिवाय मन ही एक उन्निर्मिती. तिचे कार्य मेंदूच्या कार्याला विलक्षण झळाळी प्राप्त करून देत असेल. 'सेण्ट्रेन्सेफालिक सिस्टम' जशी मेंदूच्या निरनिराळ्या विभागांना जोडते, त्यांच्यात एक प्रकारचे सामंजस्य, एक प्रकारची एकात्मता निर्माण करते तशी मनाच्या निरनिराळ्या, विभिन्न, अनेकदा परस्परविरोधी वाटणाऱ्या विभ्रमांना एकत्र आणणारी, त्यांच्यात एक सर्जनशील युती निर्माण करणारी शक्ती असेलच. मनाच्या सबोध, अर्धबोध, अबोध भागांचे कार्य—त्यांचे कार्यक्षेत्र, कार्यपद्धती, कार्यहेतू परस्परविरोधी असतील; पण त्यांच्यात काही विशिष्ट प्रसंगी विशिष्ट प्रकारचा समन्वय होणे आवश्यक असते. ते घडवून आणणारी मनःशक्ती कार्यान्वित असेलच की नाही ? उदाहरणार्थ, एखाद्या लहानशा कवितेत जीवनातले अनेक कारणांनी व अनेक प्रसंगांनी निर्माण झालेले विविध प्रकारचे अनुभव किंवा त्यांचे अंश एकत्र येऊन सेंद्रिय एकात्म स्वरूप धारण करीत नाहीत काय ? हे करणारी मनःशक्ती असेलच की नाही ? (डॉ. अशोक निरफराके यांनी मला सांगितलेले) हे उदाहरण पाहा : एखादे फूल दिसते. या फुलामुळे एखाद्या मूर्तीची आठवण होते. या मूर्तीमुळे देऊळ मनात येते. देवळामुळे देवळाचा कळस—स्मृतींची ही जी साखळी आहे तिचे स्वरूप सोपे आहे, सरळ आहे. सहचाराचा किंवा associationचा हा प्रभाव आहे. पण कळस उलटा केला तर त्याचा लोटा होईल अशी कल्पना मनात येणे—लगेच येणे—शक्य आहे. (बहिणाबाईंच्या एका कवितेत ही कल्पना आहे.) तिला सहचाराचाच प्रभाव म्हणायचा काय ? मानसशास्त्रज्ञ मग associationऐवजी transformation (परिवर्तन) असा शब्द वापरतात. सहचारापेक्षा मनाचा हा व्यापार वेगळा आहे की नाही ? तो घडवून आणणारी एखादी मनःशक्ती असेल की नाही ? मनाच्या अनेक सबोध, अबोध, अर्धबोध पातळ्यांवर संचार करून, तेथल्या अनुभवसंचिताला कौल लावून, तेथला आवश्यक तेवढा अंश घेऊन आणि 'सेण्ट्रेन्सेफालिक सिस्टम' करते त्याप्रमाणे त्या त्या क्षेत्रात त्या त्या क्षेत्रातली शिस्त सांभाळून जाणिवेचे नवनवे रूपबंध बांधणे ही मनाची एक गरजच आहे व ती पुरी करणारी मनःशक्ती कल्पिणे भागच आहे. लवचिक सर्जनशीलता हा या शक्तीचा मुख्य गुण असणार, आणि प्रतिभेच्या कार्यात याचाच आविष्कार विशेषत्वाने दिसतो.

मेंदूच्या रचनेकडेच रेगे शेवटी वळले आहेत. या विषयात त्यांनी आपले आक्षेप निराळ्या पातळीवर नेले आहेत. ते म्हणतात, "कला, तत्त्वज्ञान, व्यवहार या साऱ्यांचा सायुज्य साक्षात्कार घडविणाऱ्या व्यक्तीचे जीवन रेखाटण्याचे भाग्य मानवी इतिहासाला लाभलेले नाही असा खेद पाश्चे व्यक्त करतात...(पण) समजा,

एखाद्या बुद्धिमान माणसाने काही वर्षे तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रात, नंतर काही वर्षे कलेच्या क्षेत्रात आणि नंतर व्यवहाराच्या क्षेत्रात शक्य तितकी उत्कृष्ट कामगिरी आपण साधावी असे ठरविले तर मेंदू त्याच्या आड येईल काय? तत्त्वतः यात काही अडचण आहे काय? आणि ती मेंदूच्या फुटीर रचनेमुळे निर्माण होते काय? होते असे पाध्यांना वाटते."

मला असे वाटते असे रेग्यांना का वाटते हे मला कळले नाही. कला, तत्त्वज्ञान आणि व्यहार यांचा सायुज्य साक्षात्कार, एकात्म प्रतीती, मेंदूच्या विशिष्ट रचनेमुळे होणार नाही एवढेच मी म्हणत आहे. 'मानवी जीवनाच्या कोणत्याच आविष्काराकडे मी अशा अतिउदात्त भूमिकेवरून पाहू शकत नाही' (पृ. २) एवढेच मला म्हणायचे आहे. त्याबद्दल खेद वगैरे मला काही वाटत नाही. त्याचप्रमाणे एखाद्याने या तीन क्षेत्रांत अलग अलग साधना करायची ठरविली तर तो नक्की अपेशी ठरेल असेही काही मला म्हणायचे नाही. या तीन गोष्टींची एकदम एकाच वेळी प्रकर्षाने साधना करणे जमणार नाही एवढेच मला सांगायचे आहे. हे 'जवळजवळ अशक्य आहे' असे जे मी म्हटले त्यावर रेग्यांचा आक्षेप आहे. 'जवळजवळ अशक्य' आणि 'तत्त्वतः अशक्य' या दोन गोष्टी वेगळ्या आहेत याची ते मला आठवण करून देतात. या दोन गोष्टी अर्थातच वेगळ्या आहेत. पण मी जपून बोलतो याचे कारण, आजपर्यंतचे मेंदूचे संशोधन व त्याचा अभ्यास अपुरा आहे आणि तो उद्या कालबाह्य ठरणे शक्य आहे हे मी लक्षात घेतो. दुसरे असे की, मन ही एक उन्निर्मिती आहे. ते मेंदूपलीकडे झेप घेते. याला अर्थात मर्यादा आहे. पण कोणत्या क्षणी कोणती किमया घडेल याची ग्वाही कोण देणार?

'तर्कतः अशक्यते'चा मुद्दा रेग्यांनी आणखी एका प्रश्नात मांडला आहे, आणि त्याचाही संबंध मेंदूच्या फुटीर रचनेशीच जोडलेला आहे. ते विचारतात, सत्याचा साक्षात्कार घडविणारी कलानिर्मिती असणे 'मेंदूच्या रचनेमुळे अशक्य झाले आहे की ते स्वरूपतःच, तर्कतःच अशक्य आहे?' खरे म्हणजे प्रथम मी ते तर्कतः अशक्य मानतो. अनुभवाचा केवलास्वाद घेतल्याखेरीज कलानिर्मितीसाठी आवश्यक असलेली मनोधारणा प्राप्तच होणार नाही असे मी तार्किक विश्लेषणपूर्वक सांगितलेले आहे. अनुभवाच्या केवलास्वादामुळे अनुभवाचे व्यावहारिक आणि तात्त्विक संदर्भ गळून पडतात, आणि ते गळून पडले नाहीत तरी साधनात्मक बनतात, प्रतिमेच्या कळा खुलविण्यासाठी ते कलाकृतीत येतात, असे मी प्रतिपादिलेले आहे. सत्याचा साक्षात्कार घडविणारी कलानिर्मिती मला हवी आहे असे रेग्यांना का वाटते हे मला समजले नाही. अनुभवात केवलास्वादवृत्तीने रमून जाणे ही गोष्ट रसिकाला इतकी नितांत समाधान देणारी गोष्ट असते की त्याला सत्याच्या मागे लागण्याची गरज भासावीच का? संकल्पनात्मक वगैरे अनुभवांना प्रतिमेच्या कळा खुलविण्यासाठी आवाहन करणे वेगळे आणि कला व सत्य यांची सायुज्यता हवी असे म्हणणे वेगळे.

शेवटी रेग्यांनी एक महत्त्वाचा मुद्दा मांडला आहे : "फुटीर मेंदूमुळे आपल्याला सत्य धड समजत नाही अशी पाध्ये यांची भूमिका असेल असे वाटत नाही. कारण मग मेंदू फुटीर आहे हे सत्यही स्वीकारण्यास अडचणी येतील. आणि आज जर सत्य धडपणे समजत असेल तर विश्वाविषयी सत्य आपण ग्रहण करू शकतो असा त्याचा अर्थ होईल. मग मेंदू एकसंध असता तरी सत्याच्या आशयात व आकारात बदल झाला नसता आणि म्हणून सौंदर्याशी सायुज्यता असणारे सत्य नसते."

येथे पहिला प्रश्न उपस्थित होतो तो असा की, येथे कोठले सत्य रेग्यांना अभिप्रेत आहे? वैज्ञानिक सत्य की तत्त्वज्ञानीय सत्य? मेंदूच्या फुटीरतेच्या संदर्भात ते बोलत असल्यामुळे वैज्ञानिक सत्याचाच संदर्भ येथे आहे असे मानले पाहिजे. पण अखिल विश्वाबद्दल वैज्ञानिक सत्याच्या भाषेत बोलता येईल का? मेंदू ही एक अतिशय व्यामिश्र गोष्ट आहे, पण वैज्ञानिक प्रयोगाच्या आवाक्यात येणारी ती गोष्ट आहे. माणसाच्या मेंदूची (त्याच्या शरीराच्या संदर्भात सुद्धा) वैज्ञानिक तपासणी होऊ शकते; पण ज्या विश्वाचा आदि, अंत, विस्तार आपल्याला माहीत नाही त्याचे वैज्ञानिक सत्य कसे काय निश्चित करायचे?

पण मेंदूचे सत्य म्हणजे तरी काय? मेंदू फुटीर आहे असे आपण म्हणतो, तेव्हा बुद्धीची केंद्रे वरच्या मेंदूत, भावनेची केंद्रे मधल्या मेंदूत, आणि जाणिवेचे मूळ तळच्या सरपट मेंदूत असते असे आपण म्हणतो. आणखी असेही म्हणतो की या तीन मेंदूंना जोडणारी एक मज्जातंतूंची यंत्रणा असते. हे सारे भौतिक झाले. पण त्यावरून आपण बुद्धी आणि भावना यांच्याबद्दल बोलतो तेव्हा ते नुसते मेंदूचे सत्य उरत नाही, मनाचेही सत्य बनते. भावना आणि बुद्धी यांचा विग्रह होतो असे म्हणतो तेव्हा मेंदूबद्दल बोलत नाही, मनाबद्दल बोलतो. एकाच कवटीत गुण्यागोविंदाने वसणाऱ्या वरच्या व मधल्या मेंदूत काही विग्रह नसतो. त्या अर्थाने मेंदू फुटीर नसतो. मन फुटीर असते. मेंदूला मी फुटीर म्हणतो ते लक्षणार्थाने.

मन ही एक उन्निर्मिती आहे असे मी म्हणतो आहे. म्हणजे मेंदू आणि मन यांच्यात गुणात्मक फरक आहे. मन स्थलकालांनी बंदिस्त राहत नाही. ते मेंदूच्या पलीकडे झेप घेते. याला अर्थात मर्यादा असतात, कारण अखेरीस मन मेंदूत रुजलेले असते. मेंदू नष्ट झाला म्हणजे मनही नष्ट होते. आणखी महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे अनुभवाचे संस्कार मेंदूवर उमटतात, आणि ते कायमचे उमटतात असे वाइल्डर पेनफिल्डच्या, मेंदूत विद्युदग्र खुपसून गतानुभवांना जाग आणण्याच्या प्रयोगांवरून वाटते.

अखेरीस मन म्हणजे काय? मूल जन्मते ते पूर्वजन्मीचे संस्कार घेऊन येते असे आता कोणी आधुनिक व्यक्ती मानीत असेल असे वाटत नाही. जन्माच्या वेळी मुलाचे मन tabula rasa (कोरी पाटी) असते असे आपण म्हणू शकतो—अर्थात

गर्भावस्थेतले आणि जन्मप्रक्रियेचे संस्कार या पाटीवर असतीलच. मुख्य म्हणजे या मनात अनुभव घेण्याची शक्ती असते. अर्थात तिचाही प्रत्येक अनुभवाबरोबर विकास होतोच. मूल जन्माला आल्याबरोबर रडते याचे कारण असे सांगण्यात येते की, चेतकांच्या माऱ्याने ते हवालदिल होते. पण महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे अनुभव. मनाची श्रीमंती ही अखेरीस अनुभवांची श्रीमंती. अनुभव घेण्याची शक्ती कमी होणे ही खरी मनाच्या दारिद्र्याची सुरुवात. अनुभव घेता घेता माणसाचा अहम् तयार होतो, आणि या अहमला एक आत्मजाणीव प्राप्त होते. या आत्मजाणिवेतून संज्ञेची अगर जाणिवेची, प्रारंभी निर्देशिलेली स्वायत्तता आणि सर्जनशीलता निर्माण होते. ही आत्मजाणीव साक्षात असते, immediately होते, म्हणजे mediated नसते. एखाद्या वस्तूची जाणीव ज्ञानेंद्रिये आणि संकल्पनाबुद्धी यांच्या मध्यस्थीने होते, पण आपल्याला या जाणिवेची जाणीव होते ती मात्र साक्षात असते.

अशा या जाणिवेचे सत्य वैज्ञानिक असते का ? या जाणिवेचा अभ्यास वैज्ञानिक पद्धतीने अशक्य ठरतो, कारण जाणिवेचा अभ्यास करण्यासाठी आपण आपल्या जाणिवेत डोकावून पाहू लागलो की केवळ त्या कारणानेच त्या जाणिवेच्या स्वरूपात फरक पडतो. म्हणून तर मानसशास्त्रात कार्यावरून आणि वर्तनावरून मनाचा शोध घेण्याचे प्रयोग सुरू झाले. तत्त्वज्ञानातही हे पंथ शिरले आणि राईलसारख्या तत्त्वज्ञाने कलाच्या (disposition) बाहेर व्यक्त होणाऱ्या स्वरूपाच्या दृष्टीने तत्त्वज्ञान बांधायला सुरुवात केली. पण हे करीत असताना तो आत्मजाणिवेला विसरला. विद्यापीठ म्हणजे विद्यापीठात चाललेले दृश्य काम (त्याचा दृश्य आविष्कार) अशी उपमा देऊन मनाची वासलात लावताना, आणि अशी वासलात न लावणारे कोटीप्रमाद करतात असा युक्तिवाद करताना, राईलनेच एक कोटीप्रमाद केला—आत्मजाणीव असणारे मन आणि अशी जाणीव नसणारे विद्यापीठाचे दृश्य रूप यांना त्याने एका कोटीत ढकलले. मौज अशी की या प्रारंभीच्या भूमिकेचा राईलला स्वतःलाच पुढे विसर पडला. जॉन्सनचे मन म्हणजे त्याने कसे लिहिले, तो कसा बोलला, कसा रागावला असे सांगून त्याला लगेच असे म्हणावे लागले की, जॉन्सनने काही विचार आपल्यापाशीच ठेवले असतील, त्याला स्वप्ने, दिवास्वप्ने पडली असतील, त्याने स्वतःशीच संवाद केला असेल—म्हणजे आत्मगत बडबड केली असेल आणि यांतले काहीही बॉस्वेलला समजले नसते, ते स्वतः जॉन्सनच नमूद करू शकला असता. (Boswell's description was of course, incomplete, since there were notoriously some thoughts which Johnson kept carefully to himself, and there must have been many dreams, day dreams and silent babblings which only Johnson could have recorded) हे जर खरे तर याच्या अगोदरच overt and intelligent performances are not clues to the workings of minds; they are those workings (दृश्य आणि

बौद्धिक वर्तनाविष्कार हे मनाच्या कार्याचे सूचन करीत नसतात, ते ते कार्य असतात) असे मोठे निश्चयाने सांगण्यात आले होते त्याचे काय झाले?

तेव्हा आता मन म्हणजे संज्ञा अगर जाणीव. आणि या जाणीवेची एक गंमत अशी की ही जाणीव नसती तर तिच्या मालकाच्या दृष्टीने जग म्हणजे एक भले शून्य ठरले असते. आणि तत्त्वज्ञानीय सत्याचा शोध घेताना खरोखर या जाणिवेपासूनच सुरुवात करावी लागते. एखादा अनुभव येतो. त्याचा अंतिम अर्थ लावण्यासाठी त्याचे संकल्पनात्मक अंग पकडले जाते आणि तर्काच्या साहाय्याने ते जितके ताणता येईल तेवढे ताणले जाते. पण अनुभवाचे संकल्पनात्मक अंग एकच असते असे नाही. 'गोत्व' म्हणजे काय? फक्त प्राणिशास्त्रीय वर्ग? गाईच्या भातिक अंगाचे काय? तिच्यात वसत असलेल्या प्राणाचे काय? भौतिक अंग तरी ज्ञानेंद्रियांना जाणवते तसेच असते का? अशा अनेक अंगांनी शोध सुरू होतो. आणि मग अनेक तत्त्वज्ञाने निर्माण होतात आणि परस्परांशी झगडा करीत, कधी परस्परांची उपेक्षा करीत, नांदू लागतात. शिवाय अनुभवाच्या एकाच अंगातून ही किमया निर्माण झाली आहे हे ध्यानात ठेवायला हवे. परिणामी तत्त्वज्ञान ही एक अशी ज्ञानशाखा आहे की जिच्या व्याख्येबद्दल तत्त्वज्ञांतच एकमत नाही. मी एकदा रेग्यांना विचारले होते, "तत्त्वज्ञान म्हणजे काय हो?" त्यावर ते तात्काळ उत्तरले, "मला आता माहीत नाही, पण मला ज्या क्षणी तुमच्या या प्रश्नाचे उत्तर गवसेल त्या क्षणी मी तुम्हांला तार करीन."

सौंदर्यशास्त्राची नेमकी अशीच अवस्था आहे. एका उदाहरणाने हे स्पष्ट करतो : इब्सेनच्या 'डॉल्स हाउस'बद्दल असे म्हटले गेले होते की, नोराने घर सोडताना दरवाजा आवेगाने लोटला त्याचा आवाज जगभर घुमला. या अभिप्रायाचा आशय असा की, संसार म्हणजे घरकुल—त्यातून स्त्रीने मुक्त होण्याचा संदेश या नाटकाने दिला. म्हणजे हे नाटक सामाजिक जाणिवेचे वाहक ठरले. सामाजिक सुधारणा हा या नाटकाचा हेतू ठरला. सामाजिक बांधिलकीचे किंवा जीवनदृष्टीचे सौंदर्यशास्त्र अशा प्रकारच्या अनुभवातून निर्माण झाले. मला स्वतःला प्रथम त्या नाटकाची रचना जाणवली. जेथे हे नाटक संपतेसे वाटते तेथेच खरोखर ते सुरू होते. क्रॉग्स्टाडचे कृत्रिम स्वभावचित्र विरुद्ध नोराचे समृद्ध स्वभावचित्र, तसेच हेम्लरचे विशिष्ट स्वभावचित्र—यांतून नाटक म्हणजे व्यक्तित्वांचा संघर्ष, असाही निष्कर्ष निघतो. परत सामाजिक जाणिवेचे अनेक पदर, रचनेच्या अनेक परी, स्वभावदर्शनाचे अनेक नमुने, संघर्षाचे अनेक प्रकार—या एकेकातून एकेक सौंदर्यशास्त्र किंवा समीक्षाशास्त्र निर्माण होते. एका नाटकातून इतक्या शक्यता, तर एकूण वाङ्मयातून किती? आणि कलांतून तर कल्पना करता येतील इतक्या. अशी अनेक सौंदर्यशास्त्रे एकाच वेळेला प्रचलित असतात, आणि त्यात सौंदर्य म्हणजे काय हा तर एक कूट प्रश्न! अशा परिस्थितीत एखाद्या सौंदर्यशास्त्र्याने वैज्ञानिक पुरावा आपल्या तात्त्विक

सिद्धांतासाठी गोळा केला तर तो उपकारक नव्हे का ?

अर्थात रेग्यांचा प्रश्न हा नव्हता. तो मेंदूच्या आणि विश्वाच्या सत्याबद्दल होता. पण मेंदूच्या सत्यातून मनाच्या सत्याचा प्रश्न निर्माण झाला, आणि वैज्ञानिक सत्याकडून तत्त्वज्ञानीय सत्याकडे वळावे लागले. आणि एखादे निश्चित तत्त्वज्ञानीय सत्य हाती लागते का हाच प्रश्न निर्माण झाला. आणि यातून मी निष्कर्ष काढला तो असा की, एखादे तत्त्वज्ञानीय सत्य आणि वैज्ञानिक सत्य यांची युती साधता आली तर ते दोघांनाही उपकारक ठरेल. पण तत्त्वज्ञान आपली अगतिकता अशी सहजासहजी कबूल करीत नाही. जाणिवेच्या अंगाने जमले नाही तर वस्तूच्या अंगाने, आनुभविक अंगाने जमले नाही तर विधानांच्या अंगाने, विधानांग अगतिक ठरले तर व्यावहारिक भाषेच्या अंगाने—तत्त्वज्ञान आपला प्रवास चालू ठेवते, आणि मग ते पुष्कळदा स्वतःभोवतीच घोटाळू लागते. डॉ० दयाकृष्ण यांनी एका व्याख्यानात तत्त्वज्ञानाला petitio prinicpi (चक्रापत्ति-दोष) नाहीतर infinite regress (अनवस्था-दोष) पत्करावा लागतो, असे प्रतिपादिले होते. हे बरोबर की चूक हे मला सांगता येणार नाही. पण प्रचलित सौंदर्यशास्त्रे तत्त्वज्ञानाची एवढीही शिस्त पाळायला तयार नाहीत की काय असे वाटते. वास्तविक सौंदर्य हा एक अनुभव असतो. पण आजची अनेक सौंदर्यशास्त्रे सामाजिक ध्येये, नैतिक ध्येये (ही ध्येये, त्यांचा अनुभव नव्हे) यांचा विचार म्हणजे सौंदर्यशास्त्र समजतात असे दिसते. कला जीवनवादी असली पाहिजे, नीतिवादी असली पाहिजे, तिने असल्या (खरोखर आगंतुक स्वरूपाच्या) आकांक्षा व्यक्त केल्या पाहिजेत या आग्रहात खरोखर सौंदर्याच्या स्वरूपाबद्दलच घोटाळा असतो. सौंदर्याची व्याप्ती जर अशी वाढणार असेल तर 'सुशीलेचा देव'-सारखी उदात्त नीती पुरस्कारणारी कादंबरी या एकाचा कारणासाठी श्रेष्ठ समजायला नको काय ? पण तशी ती ठरत नाही, आणि 'का ठरत नाही ?' असा साधा प्रश्नही सौंदर्य आणि नीती यांची एकात्मता पुरस्कारणाऱ्या विद्वानांच्या आकलनाच्या कक्षेत येत नाही. हेमिंग्वेची 'द ओल्ड मॅन ॲण्ड द सी'सारखी कादंबरी इतकी श्रेष्ठ का ठरते, 'मेघदूता'चे आकर्षण आजही इतके का, बिमल रॉयचे 'दो बिघा जमीन' आणि 'सुजाता' हे दोनही बोलपट जीवनदर्शन घडविणारे असूनही पहिला वर्तमानपत्री मथळ्यातून तयार झाल्यासारखा का वाटतो आणि दुसरा अभिजात कलात्मक का वाटतो, असे प्रश्न त्यांना सुचत नाहीत. यांची खरी अडचण अशी दिसते की केवळ सौंदर्यानुभवाच्या प्रतीतीने आत्मपूर्तीचे जे समाधान अनेक तरल, संवेदनाक्षम अंतःकरणांना मिळते ते यांना मिळू शकत नाही. व्यावहारिक जीवनाने यांचे किती conditioning (मनोबंधन) केलेले असते याचा हा पुरावा आहे. दररोजचे जीवन हे आपले सारे मन इतके भारून टाकणारे असते, आजचे सक्त व्यामिश्र जीवन संज्ञाच्या स्वायत्ततेवर इतके जबरदस्त आक्रमण करणारे दिसते की ते मनाच्या काही शक्ती खाऊनच टाकीत असावे असे वाटते. मानवाचा हा शक्तिक्षय अतिशय

दुर्दैवी म्हटला पाहिजे.

माझ्या 'प्रतिभे'च्या कल्पनेवरचा प्रा० रेग्यांचा हल्ला अशा सवंग, 'फॅशनेबल' युक्तिवादाचा अवलंब अर्थातच करीत नाहीं. त्यांची मुख्य अडचण प्रतिभेचे कार्य, कार्यपद्धती आणि कार्यहेतू फार व्यापक बनतात, किंवा ते पुरेसे स्पष्ट नाहीत ही दिसते. मी प्रतिभेचे कार्य, कार्यपद्धती आणि कार्यहेतू स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न केला आहे. मनाचे कार्य इतके व्यामिश्र आणि गुंतागुंतीचे आहे, मनाला इतक्या पातळ्या आणि इतके कोपरे आहेत की त्या सर्वांचा परामर्श घेताना गिल्फर्डसारख्या मानस-शास्त्रज्ञाला बुद्धीचे आणि तिच्या कार्याचे असंख्य आविष्कार कल्पावे लागले आहेत. मला असे वाटते, प्रतिभेसारखी एखादी मनःशक्ती कल्पिली तर मनाच्या या कार्यामध्ये एक नवे अर्थपूर्ण व्यवस्थापन करता येईल. अर्थात प्रतिभेच्या कार्याचा त्यासाठी अधिक विचार करावा लागेल. तो मी स्वतःच सारा करू शकेन असे नाही. इतरांनाही तो करता येईल. कदाचित त्यांनाच तो अधिक चांगला करता येईल. पण त्यासाठी या मनःशक्तीकडे स्वागतशील दृष्टीने पाहायला हवे. माझी प्रार्थना या स्वागतशील दृष्टीसाठी आहे.

मराठीतील अक्षर-सौंदर्याचा विचार

र० कृ० जोशी

एकदा एक अ व्यक्ती ब ला म्हणाली,
तुम्ही जे फळ्यावर लिहिताय
ते बरं दिसत नाही...आपलं ते...
(ब ने रोमन कॅपिटल्स अक्षरे काढली होती.)
रनिंग हँडमधे लिहा.
मग ब ने तसं लिहिलं—रनिंग हँडमधे
अ ला ते बरं दिसलं
तिथं असलेल्या बऱ्याच जणांनाही

असो

माणूस लेखकाआधी चित्रकार होता

एखादे लिहिलेले चांगले दिसते
त्यामुळे बरे वाटते
किंवा एखादे छापलेले बरे दिसत नाही
वाचताना बरे वाटत नाही
अशा सर्वसामान्य प्रतिक्रिया
जेव्हा आपण ऐकतो व मान्य करतो
त्या वेळेस लेखन व मुद्रणाच्या
सौंदर्यशास्त्रीय मूल्यांनाच
आपण मान्यता देत असतो

नकळत अजाणतेपणी.

अक्षरांमधे सौंदर्यतत्त्वांचा आविष्कार
अपघाती कारणांनी होत नसून
हस्ताक्षरातील अक्षरघटकांची प्रमाणबद्धता, नीटस रचना,
अक्षरांचे परस्पर-संतुलन, अक्षरशैलीची आशयसूचकता,
अक्षराकारांची सहेतुक मांडणी, लेखनसाधन व पृष्ठभागाचा
सुरेख समन्वय या गोष्टींच्या परिमाणाचे एक निश्चित अक्षरशास्त्र
(कॅलिग्राफी) त्यामागे उभे असते. अशा शास्त्रामधे
सहज हस्ताक्षरपद्धती व जाणीवपूर्व निर्माण केलेली अक्षरपद्धती
या दोन्ही स्तरांवरील सौंदर्यतत्त्वांचा आवाका लक्षात घेतलेला
असतो.
मुद्राक्षरकला (टायपोग्राफी) व चिन्हाक्षरकला
(सायनोग्राफी) यांमधील सौंदर्यशास्त्रीय अभ्यासात वर
उल्लेखलेली तत्त्वे, त्याबरोबरच मुद्रणतंत्र व चिन्हाक्षरासाठी
चिन्ह-निर्माणतंत्र यांचांही विचार अंतर्भूत असतो.

लेखनाशिवाय वाङ्मयास गती नाही
मुद्रणाशिवाय वाङ्मयास व्याप्ती नाही

अक्षरसौंदर्यविषयक
कळत व सजाणपणी
कुणी समीक्षकांनी
मराठीत
गेल्या १० वर्षांत काही लिहलंय का
लिहलं असल्यास कसं काय
नि कशा भूमिकेतून
रास्त त्रस्त
छातीठोक कसंबसं-से
किंवा अक्षरसौंदर्याच्या जाणिवेतून
कलाकारांनी केलेले आविष्कार व
त्याविषयी त्यांनीच
किंवा दुसरं कुणी लिहिलं असल्यास ते
याविषयी
हे खालील.

या संदर्भात माझ्याच नावाचा थोडाफार उल्लेख मीच केला तर तो नाइलाज म्हणून. दुसऱ्यांची अधिक उदाहरणं द्यायला मला निश्चित आवडलं असतं. तेव्हा प्रथम रीतसर क्षमायाचना नि मग तिकडचं खालील.

गतिमानी (१९७६) या श्री० द० ग० गोडसे यांच्या पुस्तकामधे रेषा, भाषा व स्वर या तिन्ही आविष्कारांच्या माध्यमातील साम्यतत्त्वे धुंडाळण्याचा रीतसर प्रयत्न झालेला आढळतो. कलात्मक रेषा म्हणजे विशिष्ट आशयाने विशिष्ट न्यासात विशिष्ट स्वरूपाच्या मोजक्या टिंबांनी केलेली दिशानिविष्ट विशिष्ट रचना. कलात्मक रेषेची त्यानी केलेली ही व्याख्या म्हणजे अक्षरसौष्ठवाचा पायाच मानावा लागेल. कारण अशा कलात्मक रेषा विशिष्ट लेखनाकारतंत्राच्या साहाय्याने अक्षररूपात परिणत होतात व अक्षरलेखनात सौष्ठवतत्त्वे आणतात.

एखाद्या कालखंडातील अक्षरपद्धती व तत्कालीन भाषाशैली व व आशयआविष्कारपद्धती यांमधे एक समान पोत-सूत्र असते हे त्यांनी शिवकालीन मोडी व बालबोध अक्षरांचे वळण कसे धीट, स्पष्ट व नेमके व त्याविरुद्ध पेशवेकालीन अक्षरे सैल पसरलेली, मूळ अक्षरापासून लांब जाऊ इच्छिणाऱ्या फरे-फराट्यांची कशी बनली हे स्पष्ट केले आहे.

अशा प्रकारच्या विशिष्ट कालखंडातील अक्षरवळणांचा तौलनिक अभ्यास व ती तशीच का बनली याची कारणमीमांसा, अन्य कला-आविष्कार व अक्षरलेखनकला–आविष्कार यांतील मिळत्याजुळत्या प्रेरणा व रूपे यासंबंधीच्या म्हणजेच अक्षरसौंदर्यविचार संबंधात मूलभूत विचारांनाच या पुस्तकामुळे तोंड फुटले आहे.

–पाश्चिमात्य संस्कृतीमधील गोथिक, रिनायसान्स इत्यादी कालखंडांतील अक्षरलेखन-आविष्कार व अन्य कला-आविष्कार यांमधील साम्यतत्त्वे निश्चित झाली आहेत.
–अशोकाच्या शिलालेखातील साधी ब्राम्ही अक्षरपद्धती व हर्षवर्धनाच्या काळातील अलंकृत अक्षरपद्धती ही त्या त्या

कालखंडातील निश्चित मूल्यांची प्रतीकेच मानता येतील. जैन पोथ्यांमधील अलंकृत व लघचिक चित्रतंत्रपद्धतीचे प्रतिबिंब जैन अक्षरलेखनपद्धतीतही निश्चित आढळून येते. त्याउलट राजपूत लोककलाचित्रतंत्राशी तशाच पद्धतीची मोकळी व सहज अक्षरपद्धती मिळतीजुळती वाटते.

हे आग्रहाने सांगायचे कारण असे की भाषाशास्त्र या विषयात
भाषेतील मौखिक व ध्वनी अंगांचा जेवढा नीटस व डोळस
अभ्यास आजपर्यंत इथंतिथं झाला आहे, होत आहे—असा
भाषेचे जे दुसरे महत्त्वाचे अंग – म्हणजे लिखित किंवा दृश्य अंग –
त्याचा (दृश्य अंगाचा) झालेला नाही.
भाषेची आशयसंवेदनशीलता
फक्त वाचन किंवा मौखिक आविष्कारापुरती
मर्यादित मानली गेल्यामुळे
भाषेच्या श्राव्य मितीतील सौंदर्यविचारांना
जी चालना मिळाली
तशी दृश्य मितीच्या व पर्यायाने
अक्षरसौंदर्याच्या विचारांना मिळालेली नाही.

सजाण लेखनकलेद्वारा होणाऱ्या
लिखित भाषा-आविष्काराला
आशयसंदर्भीय महत्त्व हाही व्यात स्वरूपाचा भाषाशास्त्रीय
विचार आहे अशी ठाम भूमिका घेणारे 'व्हिजिबल लँग्विज्'
(क्लेवलँड, अमेरिका) सारखे नियतकालिक गेली १० वर्षे लिखित
भाषेच्या दृश्यांगासंबंधी रीतसर संशोधन भाषाशास्त्रज्ञांपुढे ठेवत
आहे. याद्वारे अक्षरसौंदर्यवादी भूमिकांची बैठक व
त्यासंबंधीच्या मीमांसा पुढे येण्यास मदत तर होत आहेच,
शिवाय अक्षरसौंदर्य-आविष्काराच्या नवनव्या दिशा धुंडाळण्याच्या
प्रयत्नांना एक मंचही मिळाला आहे. मराठीमधे असे विचार
भाषांतरित स्वरूपात का असेनात, पण सातत्याने मांडण्याची
आवश्यकता आहे.

भाषाशास्त्र अर्थनिर्मितीसाठी 'अक्षर' हा मूलघटक मानीत नसून शब्द-वाक्य या टप्प्यांनाच विचारात घेते. पण कवितेतला एकादा शब्द रुणझुणता वाटतो. म्हणजे त्या शब्दातील अक्षरांचे

रुणझुणतेपण त्या शब्दात उतरलेले असते तेव्हाच तो शब्द तसा नादसौंदर्याची अनुभूती द्यावयास योग्य होतो.

या संदर्भात अक्षरांच्या रुणझुणतेपणाचा आस्वाद ध्वनी व दृश्य दोन्ही माध्यमांतून घेता आला तर अधिक मूलभूत व प्रत्ययकारी असण्याचा संभव नाकारता येणार नाही. शब्दांच्या रुणझुणतेपणाबद्दल साहित्याधारित सौंदर्यशास्त्रसमीक्षक लिहितात. पण त्या अक्षरांतून रुणझुणतेपणा दृश्य झाला व त्यातील अक्षरसौंदर्यतत्त्वांचाही रसास्वाद घ्या म्हटलं की ते भाषाशास्त्राच्या पलिकडचे कसे काय ठरते?

आशय-आविष्कार संदर्भात विशिष्ट अक्षरशैलीचा वापर, मुद्राक्षर-शब्दांची विशिष्ट रचना-मांडणी, पृष्ठभागावरील रिक्त स्थानाचा सहेतुक उपयोग इत्यादींसंबंधीची सौंदर्यविचारसूत्रे व प्रत्यक्ष प्रयोग र० कृ० जोशी यांच्या कवितांमधून १९६७ पासून आजपर्यंत (हस्ताक्षर कविता, मुद्राक्षर कविता, आकार कविता इत्यादी स्वरूपांत) 'सत्यकथे'तून प्रगट झालेले आहेत.

त्यासंबंधीची पहिली चर्चात्मक मीमांसा श्री० विजय कारेकर यांनी 'परशुरामीय' (१९६८) च्या अंकात 'अक्षरकविता—एक सौंदर्याविष्कार' या लेखामधे केलेली आढळते. विशिष्ट तऱ्हेने व आशयानुरूपी हस्ताक्षरामधे कविता साकारल्यामुळे त्यातील आशयघटकांचा सौंदर्यानुभव दृश्य माध्यमाद्वारा मिळवता येतो व तो सकस दर्जाचा असतो असे त्यांचे म्हणणे.

र० कृ० जोशी यांनी अधिक पुढे जाऊन अक्षरांचा केवल आकार व केवल ध्वनी यांतून रसास्वाद घेण्यासाठी दृश्यकविता व ध्वनिकविता मूर्त केल्या व अक्षराकाराचे निराशय अस्तित्वही सौंदर्यानुभूती देऊ शकते अशी भूमिका मांडली.

संगीतशास्त्रात अशा पद्धतीच्या अभाषिक ध्वनिरूपाचा रसास्वाद सौंदर्यानुभूती देतो (ताना वगैरे) हे मान्य झालेलेच आहे याची इथे नोंद घ्यावी.

एखादा रुणझुणता शब्द साध्या टाइपाऐवजी रुणझुणत्या आशयदर्शक अक्षरपद्धतीत दृश्य झाला तर त्यातील रुणझुणतेपणा प्रकर्षाने जाणवेल की त्यात बाधा येईल ? असा आविष्कार अधिक व्यापक सौंदर्यवादी भूमिकेतून आपणास निश्चित अनुभवता येईल. मग हा आविष्कार अशा पद्धतीचे संपूर्ण वाक्य, एक शब्द, एक अक्षर, अर्धाक्षर, रेघ वा बिंदू या माध्यमाद्वारा झाला म्हणजे काही मर्यादेनंतर भाषाव्यवहाराच्या पलिकडचा झाला तर ध्वनी वा दृश्य सौंदर्यतत्त्वांना कशी काय बाधा पोहोचते ?

त्यासंबंधीची निषेधात्मक तीव्र प्रतिक्रिया श्री० रा० भा० पाटणकरांनी त्यांच्या 'सौंदर्यमीमांसा' (१९७४) या ग्रंथात (पृ० ६५ वर) नोंदवली आहे.

त्यांच्या मते भाषिक व्यवहार ही काव्याविष्काराची नैसर्गिक मर्यादा आहे. त्यापलिकडे जाऊन झालेले भाषारहित काव्य हा एकवार प्रयोग होऊ शकेल, पण तो काव्याची कक्षा वाढवणारा असा आविष्कार असे समजला जाणार नाही.

श्री० पाटणकरांचे हे विधान सर्वपरिचित भूमिकेचे व म्हणून सयुक्तिक वाटले तरी मराठीच्या संदर्भात एका संपूर्ण सौंदर्यविचाराला काट मारणारे असल्यामुळे त्याविषयी अधिक मूलभूत विचार होणे आवश्यक व सौंदर्यशास्त्राच्या व्याप्तिसंदर्भात हितावह ठरेल.

शिवाय र० कृ० जोशी यांच्या भाषासहित लिहिलेल्या पण दृक्‌प्रतीवर भर दिलेल्या विस्तारित एकदिक् (एक्सटेंडेड लिनीएरिटी) वा बहुदिक् पद्धतीने लिहिलेल्या काव्याविषयी व त्यातील दृष्टिगोचर होणाऱ्या अक्षरसौंदर्यतत्त्वाविषयीची श्री० पाटणकरांची भूमिका अजून स्पष्ट व्हावयाची आहे.

श्री० पाटणकरांचे विधान चित्रकलेच्या संदर्भात विचारात घ्यावयाचे झाल्यास अगदी वेगळी परिस्थिती उद्‌भवते—कारण मग चित्रकलेमध्ये पारंपरिक दृश्यमाध्यमव्यवहाराच्या मर्यादेपलिकडला प्रयोग चित्रकलाच होऊ शकणार नाही. पण

चित्रातील सौंदर्यानुभूती केवळ दृश्यमाध्यमघटकांतूनच मिळावी असे नाही, तर ती स्पर्श्य किंवा श्राव्यही असू शकते हे असेंब्लेज् व एनव्हार्नमेंट्स् या कलाप्रकारांनी केव्हाच सिद्ध झाले आहे.

टांगोली या चित्रकाराला दृश्यमाध्यमातील स्थिरता आवडली नाही म्हणून त्याने आपली चित्रशिल्पे चालतीबोलती केली. हे कलाप्रकार दृश्यमाध्यमाच्या मर्यादा ओलांडून गेलेले, पुढचे तरीही मान्यताप्राप्त असे.
मेल्विच् (१९२८)ची 'व्हाइट ऑन व्हाइट' ही कलाकृती म्हणजे दृश्यमाध्यमाच्या मूलघटकां–रंगांद्वारा केलेली निराशय शून्याची रंगविहीन उपासनाच! ही सौंदर्यवादी भूमिका कलासमीक्षकांनी नाकारलेली नाही हे इथं लक्षात घ्यावयास हवं.

तेव्हा निदान निरनिराळ्या कला-आविष्कारांतील सौंदर्यतत्त्वांची रिंगणं जिथं एकमेकांमधे मिसळतात तिथली देवाणघेवाण अभाषिक सबबीवर साहित्यधार्जिण्या सौंदर्यशास्त्राने नाकारू नये इतकंच.

> क्ष हे जोडाक्षर व त्याची रचना/मांडणी एखादा आशय-आविष्कार करण्यास समर्थ असले तर त्यातील ध्वनी व दृश्य सौंदर्य आपणांस दिसावयास पाहिजे. तो पूर्ण शब्द नाही म्हणून त्यातून अर्थप्राप्ती होत नाही, त्यामुळे तो भाषिक व्यवहाराची मर्यादा ओलांडून गेला असल्यामुळे तो काव्याशय ठरत नाही हे पटण्यासारखे नाही. सरतेशेवटी भाषिक व्यवहारही आशय-प्राप्तीसाठीच ना?
>
> शिवाय सर्वसाधारण भाषिक व्यवहार आणि कवितेतील भाषिक व्यवहार यांतही सौंदर्यतत्त्वांच्या जोरावर आपण फरक करतोच ना? पण परंपरागत रूढी-सोईसाठी आपण बीजगणित आणि कविता मात्र एकाच टाइपात छापतो! कवितेच्या क्षेत्रात सजाण लेखनतत्त्वांचा व त्यांत अनुस्यूत असलेल्या सौंदर्यानुभूतीचा आस्वाद घेण्याची गरज निश्चित आहे.
>
> 'अहि-नकुल' आणि 'बाळा जो जो रे' या दोन्ही कवितांचा पिंड–स्वभावधर्म वेगळा—त्यांच्या ध्वनिरूपात योग्य तो बदल (त्या म्हणताना) झाल्यानेच त्या दोहोंमधला नादसौंदर्यास्वाद घेता

येतो. मग लेखनाच्या बाबतीत तसं का घडत नाही? या दोन्ही कवितांचं दृश्यरूप एकसारखं का? कवितेतल्या विशिष्ट भाषा-व्यवहाराला त्यांचं दृश्य एकसारखेपण खलायला हवं; पण ते खलत नाही.

कविताच काय, पण 'गिधाडं' पंचागाच्या टाइपात कशाला छापायचं? 'सात सक्कं त्रेचाळीस'मधली तुटक-सरमिसळ कोलाज-चित्रं सलग का दिसावीत? 'कोसला'तल्या छोटेखानी वाक्याला ३६ एम्सचा कॉलम हवाच कशाला?

कारण भाषिक व्यवहाराच्या लिखित रूपाविषयी—त्याच्याशी निगडित प्रश्न-उपप्रश्न-भूमिका-मीमांसा-आवाका यांविषयी आपण थंड आहोत. गेल्या १० वर्षांत लिहिली-छापली गेलेली ३० कोटी अक्षर-सौंदर्यस्थळं हुकली आहेत. थोडेसे अपवाद—त्याविषयी.

श्री० विजय कारेकर यांनी आपल्या 'सूर्यमुक्त' (१९७१) या कवितासंग्रहात 'द प्रॉब्लेम ऑफ एक्झिस्टन्स' (पृष्ठ ४५) या कवितेत नाहीसा होत चाललेला एक सूर उतरत्या थरमाध्यमातून दृश्य करण्याचा प्रयत्न केला आहे. अशा प्रयत्नामागे शब्द हा केवळ स्वरानुवर्ती आशय-आविष्कार न रहाता आकारानुवर्ती आशय-आविष्कारही होऊ शकतो अशी निश्चित भूमिका दिसून येते. 'भोंडला'या कवितेतही 'सुलु कुठाय? सुलु कुठाय' या व्याकरणसंदर्भीय द्विरुक्तीवर न थांबता ठाम अक्षरमाध्यमाद्वारा या प्रश्नाचे ध्वनिरूपही दृश्य केले आहे.

अशा प्रकारचे प्रयत्न र० कृ० जोशींच्या काव्याशिवाय त्यापूर्वी प्र० के० अत्रे यांनी काव काव या काकरवाचे कर्कश्यरूप दृश्य केले होते. ह० मो० मराठे यांच्या 'निष्पर्ण वृक्षावर भर दुपारी' (१९६८) या कादंबरीत पैसा पैसा पैसा या ज्वलंत प्रश्नाला दृश्यरूपात साकारून त्यातील घोष नि प्रतिघोष यांचा सुंदर समन्वय साधला आहे. बा० सी० मर्ढेकर यांनीही दोन टाइप्स व अन्य टिंब-रेषायुक्त खुणा वापरून संवेदनाप्रवाह दृश्य करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे हे सर्वांना ठाऊक आहेच.

जयराज साळगावकरांनी आपल्या 'सम-व्यस्त' (१९७६) या काव्यसंग्रहासंबंधित निवेदनात—'फक्त शब्दच भावना व्यक्त करतात असे नव्हे, तर पुस्तकांसारख्या माध्यमातून शब्दांच्या कच्च्या मालाबरोबर इतर गोष्टीही कच्चा माल म्हणून वापरून भावना व्यक्त करता येतात' असे मत मांडले आहे. त्याचा दाखलाच त्यांनी लाल पारदर्शक व काळा कागद अभिव्यक्तीचे माध्यम म्हणून वापरून दिला आहे. कवितांच्या दृश्य अंगाबरोबरच अक्षराकार-मांडणीच्या संदर्भात रघुवीर कुल यांच्या पंचागाच्या आकारातील 'तेरावा महिना' या काव्यसंग्रहाचा उल्लेख करावयास हवा.

पूर्वीचे असो, रावा, श्रीशब्द, उद्‌गार अशा अनेक अनियतकालिकांनी कवितांची मांडणी व पृष्ठाचे एकंदरीत दृश्यरूप याविषयी अधिक आपुलकी दाखवली हेही नमूद करावेसे वाटते.

अक्षरसौंदर्यवादी भूमिकेतून प्रगटलेले वाङ्मयाच्या संदर्भातील एक महत्त्वाचे प्रांगण म्हणजे पुस्तकांची मांडणी / रचना व मुखपृष्ठे. या संदर्भात डोळ्यात भरतील असे थोडेफार दिसले. त्यात देवीदास बागूल (आस्तिक-नास्तिक), अरुण घाटे, पद्मा सहस्रबुद्धे, (आम्ही भगीरथाचे पुत्र), सुभाष अवचट (आणि बाकीचे सगळे), राजा मराठे (मर्ढेकरांची सौंदर्यमीमांसा), बाळ ठाकूर (सायाची पाने) इत्यादींचा उल्लेख करावा लागेल. चित्रकारांनी जाणीवपूर्वक वापरलेली आशययुक्त अक्षरसंयोजना त्यांच्या अक्षरसौंदर्याच्या जाणिवांचे उन्मेषच म्हणावे लागतील.

वाङ्मयेतर क्षेत्रातही – म्हणजे नाटकजाहिरातींमध्ये – नाटकाच्या आशयप्रकृतीनुसार अक्षरयोजना करून सौंदर्यप्रत्यय देणारे श्री० कमल शेडगे यांचे प्रयत्न, तसेच र० कृ० जोशी यांच्या नेरोलॅक पेण्ट्स्च्या जाहिराती, दुकानावरच्या पाट्या, दिशादर्शक, सूचनाफलक, भित्तिपत्रके इत्यादी उदाहरणांतून गेल्या १० वर्षांत मराठीच्या देवनागरीचे एकुलते एक स्थिरावलेले रूप बदलून त्यात आशनगरजेनुसार भिन्नता आली आहे हे खरे व ती त्यापूर्वीच्या १० वर्षांच्या मानाने बरी असे वाटले तरी या सर्व वाङ्मयीन-वाङ्मयेतर उदाहरणांमागील अक्षरसौंदर्यविषयक

नेमकी भूमिका विशद करणारे सबळ समीक्षा-दृष्टिकोन अजून उभे झाले नाहीत हे तितकेच खरे.

अशा भूमिकावादी लेखनात श्री० द० ग० गोडसे यांचा उल्लेख प्रथम आलाच आहे, त्याबरोबर र० कृ० जोशी यांचा 'कवितेतील रिकामी जागा' या लेखाद्वारे ('मरवा' दिवाळी १९७०) अक्षर सौंदर्याच्या भविष्य-दिशा रुंदावण्याचा प्रयत्न नमूद करावयास हवा. संगीतात जसे स्तब्धतेला, नाटकात जे रिक्ततेला, तसे अक्षरशास्त्रात पांढऱ्या जागेला स्थान असते अशी त्यांची भूमिका त्यांनी आपल्या दृश्यशैलीच्या आधारे मांडली आहे. 'मराठी आधुनिक वाङ्मयात तंत्र व शैली यांचे स्थान' या परिसंवादात (जुलै १९७८, सांगली) त्यांनी वाचलेला निबंधही मूर्त काव्याच्या संदर्भात एक निश्चित अक्षरसौंदर्यवादी तात्त्विक भूमिका घेऊन सामोरा आला.

लेखन हा मानवी प्रगत इतिहासातील एक महत्त्वाचा टप्पा.

त्यातील अक्षरवटकांचा सौंदर्यपूर्ण आविष्कार ही बाब भाषिक व्यवहाराच्या लिखित अंगाला अधिक सकस व सुडौल बनवू शकते. या प्रक्रियेतून अनेकेंद्रिय चेतना जागृत होऊन एक सशक्त सौंदर्यानुभव मिळवता येतो.

अक्षरसौंदर्यवादी भूमिका मांडण्याचे प्रयत्न मराठीत थिटे, कलाकारांचे तुरळक आविष्कार सोडल्यास समीक्षा-स्तरावर तर सामसूमच. वाङ्मय व वाङ्मयेतर भाषिक व्यवहारातील लिखित अंगाची सौंदर्यशास्त्रीय दखल घेणे जरूरीचे. जरूर पडल्यास कक्षा रुंदावून सौंदर्यसमीक्षेने हे प्रांत सामावून न घेतल्यास–भाषिक व्यवहाराच्या कोंडीत अडकलेल्या साहित्याविष्काराभोवतीच सौंदर्यसमीक्षक घुटमळणार हे उघड.

या संदर्भात 'वाङ्मयेतर कलांमधील सौंदर्यविचार' या परिसंवादाद्वारे मराठीतील अक्षरसौंदर्यविचाराला पुढे वाटचाल करावयास चालना मिळाली हे बरे झाले.

लेखकांचा परिचय

अशोक केळकर

पुण्याला २२ एप्रिल १९२९ रोजी जन्म. इंग्रजी विषय घेऊन एम्. ए. भाषाविज्ञानात कॉर्नेल विद्यापीठाची पीएच्. डी. आगरा विश्वविद्यालय, पुणे विद्यापीठ आणि सध्या प्रगत अध्ययन केंद्र, डेकन कॉलेज, इथे भाषाविज्ञानाचं अध्यापन. भाषाविज्ञान, साहित्यमीमांसा, आस्वादमीमांसा ह्या विषयांवर मराठी, हिंदी, इंग्रजीमधून लेखन. मराठी कथा-कवितांचे इंग्रजी अनुवाद, इंग्रजी-फ्रेंच-जर्मन कवितांचे मराठी अनुवाद. सत्यकथा, महाराष्ट्र-साहित्य-पत्रिका, आलोचना, अनुष्टुभ्, किर्लोस्कर, नवनीत, परामर्श इत्यादी मराठी; आलोचना, परामर्ष इत्यादी हिंदी; आणि वर्ड, इंडियन लिंग्विस्टिक्स्, फाउंडेशन्स् ऑव्ह लँगविज्, इंडियन फिलॉसॉफिकल क्वॉर्टर्ली, न्यू क्वेस्ट, इंटरनॅशनल जर्नल ऑव्ह अमेरिकन लिंग्विस्टिक्स् इत्यादी इंग्रजी नियतकालिकांतून लेखन. प्रकाशित पुस्तकं : मराठी भाषेचा आर्थिक संसार (१९७७), प्राचीन भारतीय साहित्यमीमांसा : एक आकलन (१९७९), द फोनॉलजी अँड मॉर्फोलजी ऑव्ह मराठी (१९५९), स्टडीज् इन् हिंदी-उर्दू : इंट्रोडक्शन् अँड वर्ड फोनॉलजी (१९५८), प्रोलेगोमेना टू ॲन् अंडरस्टँडिंग ऑव्ह सेमिओसिसस् अँड कल्चर (१९८०). आगामी : वैखरी : भाषा आणि भाषाव्यवहार.

मिलिंद मालशे

१४ जुलै १९५१ रोजी जन्म. इंग्रजी–सौंदर्यशास्त्र हे विषय घेऊन एम्. ए., भाषा-

विज्ञानात सी. आय. इ. एफ. एल. हैद्राबाद, इथे एम्. लिट्., मुंबई विद्यापीठाची संगीत पदविका. सध्या आय. आय. टी., पवई, इथे इंग्रजीचं अध्यापन. इंग्रजी, सौंदर्यशास्त्र आणि भाषाविज्ञान ह्या विषयांचं १९७४ पासून अध्यापन. भाषाविज्ञान, शैलीविज्ञान, सौंदर्यशास्त्र, काव्य आणि संगीत इत्यादी विषयांवर निबंध प्रकाशित. पीएच्. डी. साठी संशोधन चालू.

वसंत पाटणकर

२० जॅन्युअरी १९५२ रोजी जन्म. मराठी आणि सौंदर्यशास्त्र हे विषय घेऊन एम.ए. सध्या रामनारायण रुइया महाविद्यालयात मराठीचं अध्यापन. सत्यकथा, आलोचना, महाराष्ट्र टाइम्स इत्यादींतून समीक्षात्मक लेखन. सत्यकथा, प्रतिष्ठान, युगवाणी, अभिरुची, हंस, अनुष्टुभ् इत्यादी नियतकालिकांतून कविता प्रसिद्ध. 'कविता दशकाची' ह्या संग्रहात कविता समाविष्ट. 'विजनातल्या कविता' हा आगामी कवितासंग्रह. पीएच्. डी. साठी संशोधन चालू.

अशोक रानडे

१९३७ चा जन्म. हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीताचं शिक्षण गजाननराव जोशी, लक्ष्मणराव बोडस आणि बा. रा. देवधर ह्यांच्याकडे. एम. ए. (मराठी), एम. ए. (इंग्रजी), एलएल्. बी., ऑक्सफर्ड, इंग्लंडची 'काउल्सन् इंडॉलॉजी फेलोशिप' प्राप्त, अखिल भारतीय गांधर्व महाविद्यालय मंडळाकडून 'संगीताचार्य' हा किताब. आवाज-जोपासना-शास्त्र शिबिरांचं संचालन. नाटकांना आणि लघुपटांना संगीत. पूर्वी आकाशवाणीवर नोकरी. काही काळ मुंबईच्या सिद्धार्थ महाविद्यालयात इंग्रजी आणि मराठीचं अध्यापन. सध्या मुंबई विद्यापीठाच्या संगीत विभागाचे प्रमुख. सत्यकथा, आलोचना, भरतशास्त्र, दिनांक, साहित्य, समाज प्रबोधन पत्रिका आदी नियतकलिकांतून संगीत, नाट्य, वाङ्मय ह्या विषयांवर लिखाण प्रसिद्ध. संगीताचे सौंदर्यशास्त्र (१९७१), लोकसंगीतशास्त्र (१९७५) आणि स्ट्रॅविन्स्कीचे सौंदर्यशास्त्र (१९७५) ही पुस्तकं प्रकाशित आणि 'ऑन म्यूझिक अँड म्युझीशियन्स' ह्या पुस्तकाची छपाई चालू.

पुष्पा भावे

२३ मार्च १९३९ रोजी जन्म. एलफिन्स्टन महाविद्यालयातून मराठी आणि संस्कृत घेऊन एम. ए. १९६३ पासून सिडनहॅम, दयानंद, म. ल. डहाणूकर, चिनॉय कॉमर्स इत्यादी महाविद्यालयांत अध्यापन. सध्या रामनारायण रुइया महाविद्यालय इथे मराठी विभाग प्रमुख. नाटक, रंगभूमी, साहित्य ह्या विषयांवर लेखन. 'माणूस'-मधे 'मध्यंतर' नावाचं नाट्यविषयक सदर काही काळ. माणूस, महाराष्ट्र टाइम्समधे ग्रंथचर्चा. विविध लेखसंग्रहात लेख प्रकाशित. उदा० अभिरुची : ग्रामीण आणि

नागर (संपादकः गो. म. कुलकर्णी, कऱ्हाड मराठी साहित्य संमेलन), मराठी टीका (संपादक : वसंत दावतर), महात्मा फुले गौरव ग्रंथ (महाराष्ट्र सरकार) इत्यादी. 'विविधज्ञानविस्तार लेखसूची' हे संकलन.

अरुण खोपकर

५ नव्हेंबर १९४५ साली मुंबईला जन्म. शिक्षण बालमोहन विद्यामंदिर आणि एल्फिन्स्टन महाविद्यालय. गणित आणि पदार्थविज्ञान हे पदवीपरीक्षेचे विषय. एलफिन्स्टन महाविद्यालय आणि रॉयल इन्स्टिट्यूट ऑव्ह सायन्स इथे तीन वर्षे अध्यापन. १९७० साली मणी कौल दिग्दर्शित 'आषाढ का एक दिन' ह्या चित्रपटात प्रमुख भूमिका. १९७१ ते १९७४ मधे फिल्म अँड टेलिविजन इन्स्टिट्यूट ऑव्ह इंडियामधे शिक्षण. पदविका-चित्रपट 'तीव्र मध्यम'. पदविकेत सुवर्णपदक. १९७४ ते १९७६ दूरदर्शन (आय. एस. आर. ओ.) मधे नोकरी. १९७६ मधे टाटा इन्स्टिट्यूट ऑव्ह फंडमेंटल रीसर्चसाठी ५ लघुपट. त्यांतल्या तोंडाच्या कॅन्सरवरील लघुपटाला दोन राष्ट्रीय पारितोषिकं. टाइम्स ऑव्ह इंडिया, सिनेमा व्हिजन, सिनेमा जर्नल, राष्ट्रीय संगीत नाटक केंद्र पत्रिका, दिनांक इत्यादींतून लेखन. 'सावल्यांच्या प्रदेशात' हे गुरुदत्तवरील पुस्तक 'ग्रंथाली'तर्फे प्रकाशित होत आहे. (पुस्तकाचं हिंदी आणि इंग्रजी भाषांतर प्रसिद्ध होण्याची शक्यता.)

म० वा० धोंड

४ ऑक्टोबर १९१४ साली मुंबईत जन्म. एम्.ए., एल्एल्.बी. पर्यंत शिक्षण. एलफिन्स्टन महाविद्यालयात मराठीचं अध्यापन. विभाग–प्रमुखपदावरून १९७२ साली निवृत्त. १९७० ते १९७५ संचालक, मराठी संशोधन मंडळ. १९७२ ते १९८० संपादक, मराठी वाङ्मयकोश. प्राचीन मराठी वाङ्मयावर संशोधनात्मक आणि आधुनिक वाङ्मयावर टीकात्मक लेखन. तसंच काव्य, लावणी, संतसाहित्य, प्रसारमाध्यमे, संगीत, नाटक ह्यांवर 'वाङ्मयकोशा'करता नोंदी. सत्यकथा, नवभारत, समाज प्रबोधन पत्रिका, अभिरुची, महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका, भरतशास्त्र, नवभारत, दिनांक, साहित्य इत्यादींत लेखन प्रसिद्ध. काव्याची भूषणे, मऱ्हाटी लावणी, ज्ञानेश्वरी : स्वरूप, तत्त्वज्ञान आणि काव्य, आणि द इव्होल्यूशन ऑव्ह खयाल ही पुस्तकं प्रकाशित. प्राचीन मराठीची प्रसारमाध्यमे हे आगामी पुस्तक. 'बुकिश नाटकं' ह्यावर संशोधन चालू.

संदीप पेंडसे

मुंबईत १९४९ मधे जन्म. शिक्षण बी. एस्सी., एम्. बी. बी. एस. व्यवसायाने डॉक्टर. राजकारण, कामगार चळवळ, सामाजिक चळवळी, समीक्षा हे चिंतन-

विषय. मराठा, नवशक्ती, सत्यचित्र, मागोवा, तात्पर्य, रुचि, जनवाणी, टाइम्स ऑव्ह इंडिया, इकनॉमिक टाइम्स, इकनॉमिक अँड पोलिटिकल वीकली, ऑनलुकर, बॅकग्राउंड पेपर्स इत्यादींतून लेखन. 'पोर्तुगाल : अपुरी क्रांती' हे पुस्तक आणि 'गोवा : फिश्, मॅन अँड मशीन' हा चक्रीमुद्रित संशोधन-लेख प्रसिद्ध.

मे० पुं० रेगे

२४ जॅन्युअरी १९२४ रोजी वेंगुर्ला इथे जन्म. एलफिन्स्टन महाविद्यालयातून एम.ए. १९५८–५९ मध्ये ब्रिटिश काउन्सिलची शिष्यवृत्ती—त्यामुळे ऑक्सफर्ड इथे ए० जे० एयर ह्या प्रसिद्ध ब्रिटिश तत्त्ववेत्त्याच्या मार्गदर्शनाखाली विश्लेषणात्मक तत्त्वज्ञानाचा अभ्यास करण्याची संधी. १९५० ते ५४ औरंगाबादच्या मिलिंद महाविद्यालयात आणि नंतर कीर्ती महाविद्यालयात तत्त्वज्ञानाचे अध्यापन. काही काळ कीर्ती महाविद्यालयाचे मुख्याध्यापक. समाजप्रबोधन संस्था, पुणे, आणि प्राज्ञपाठशाळा, वाई ह्या संस्थांचे सभासद. तत्त्वज्ञान, सौंदर्यशास्त्र ह्यावरोबर सामाजिक समस्यांवर लेखन. 'नवभारत' मासिकाचे सध्याचे संपादक. आकारिक तर्कशास्त्र, पाश्चात्य नीतिशास्त्राचा इतिहास ह्या पुस्तकांचं लेखन, तसंच बर्ट्रांड रसेल ह्यांच्या तत्त्वज्ञानातील समस्या ह्या पुस्तकाचं प्रास्ताविक भाष्यासह भाषांतर. कांटची सौंदर्यमीमांसा ह्या रा० भा० पाटणकरांच्या ग्रंथात 'कांटचा विचारव्यूह' हे परिशिष्ट.

प्रभाकर पाध्ये

४ जॅन्युअरी १९०९ रोजी लांजे, जिल्हा रत्नागिरी इथे जन्म. रत्नागिरी, पुणे, मुंबई इथे शिक्षण. इतिहास, राज्यशास्त्र, अर्थशास्त्र हे विषय घेऊन १९३२ साली बी. ए. संपादक 'धनुर्धारी' साप्ताहिक (१९३८–४५), संपादक 'नवशक्ती' दैनिक (१९४६–५३), सेक्रेटरी 'इंडियन कमिटी फॉर कल्चरल फ्रीडम्' (१९५३–५४), सेक्रेटरी फॉर एशियन अफेअर्स, काँग्रेस फॉर कल्चरल फ्रीडम्, दिल्ली १९५५–६६), डिरेक्टर, सेण्टर फॉर इंडियन रायटर्स (१९६७), प्रतिनिधी 'पेन' परिषद (टोकियो, १९५७, रिओ द जॅनिरिओ, ब्राझील, १९६०), प्रतिनिधी 'लेक कोनो' : केण्टकी विद्यापीठाचा मानसशास्त्रशिक्षणावरील परिसंवाद (१९६७), अध्यक्ष 'गोमान्तक मराठी साहित्य संमेलन' (१९५०, बेळगाव), अध्यक्ष, मराठी पत्रकार परिषद (१९५२, कोल्हापूर). जोग पारितोषिक पहिली दोन वर्षं, 'वामन मल्हार : विचार-सौंदर्य' (विभागून) आणि 'सौंदर्यानुभव' ह्या पुस्तकांकरता. 'मानव आणि मार्क्स' ह्या पुस्तकाला १९८१ चं केळकर पारितोषिक आणि चापेकर पारितोषिक. प्रकाशित पुस्तकं : आजकालचा महाराष्ट्र (सहकार्याने, १९३५), निळे दिवस (निवडक कथा, १९७६), नवे जग, नवी क्षितिजे (प्रवासवर्णन, १९५२), अगस्तीच्या अंगणात (प्रवासवर्णन, १९५८), उडता गालिचा (प्रवासवर्णन, १९५९), तोकोनोमा

(प्रवासवर्णन, १९६१), हिरवी उने (प्रवासवर्णन, १९६२), व्यक्तिवेध (व्यक्तिचित्रं, १९७३), मर्ढेकराची सौंदर्यमीमांसा (१९७०), पाटणकरांची सौंदर्यमीमांसा (१९७७), आस्वाद (समीक्षा, १९७७), कादंबरीकार खानोलकर (समीक्षा, १९७७), चिवारीची फुले (ललित लेख, १९७८), विचारधारा (निवडक लेख, १९७९), वामन मल्हार आणि विचारसौंदर्य (१९७८), सौंदर्यानुभव (१९७९), मानव आणि मार्क्स (१९८०). आगामी पुस्तकं : सायंकाळच्या सावल्या (ललित लेख), त्रिसुपर्ण (दृष्टांत-कथा). अलिकडेच 'सौंदर्यानुभव' या ग्रंथाला साहित्य अकादमी पारितोषिक. काही काळ मुंबई मराठी साहित्य संघाचे अध्यक्ष.

र. कृ. जोशी

१९३६ साली सांगली इथे जन्म. १९५६ साली जी. डी. आर्ट (कमर्शियल). गेली पंचवीस वर्षं कलाव्यवसायात आर्टिस्ट, व्हिज्युअलायझर आणि सध्या आर्ट डायरेक्टर अशा पद्धतीचं काम. सुलेखनविद्या (कॅलिग्राफी) आणि मुद्राक्षरविद्या (टायपोग्राफी) ह्या विषयांचं विशेष अध्ययन, अध्यापन आणि संशोधन. 'सत्यकथा' मासिकात कविता, प्रवासवर्णनं, टीपा प्रकाशित. विविध तऱ्हेच्या प्रायोगिक मुखपृष्ठांचाही त्यात समावेश. १९७० साली सोळा अक्षर 'घटना' (हॅपनिंग्ज). १९७२ साली लोक-संख्याविषयक आणि १९७६ साली संगीतविषयक 'घटना'. 'मरवा', 'ललित' इत्यादी नियतकालिकांतून काव्य, मुखपृष्ठं इत्यादींविषयक लेख. 'काही कविता', 'आणखी काही कविता', 'कविता दशकाची' ह्या काव्यसंग्रहांतून कवितांना पुनः-प्रसिद्धी. मूर्त कविता, घटना, सुलेखनविद्या, गणकयंत्र मुद्राक्षरविद्या, देशनागरी (भारतासाठी सामाईक लिपी) इत्यादी विषयांवर निबंधवाचन आणि प्रात्यक्षिकं. सध्या गणकयंत्राचं कलाक्षेत्रीय उपयोजन ह्या विषयावर संशोधन चालू.

REFBK-0024011